الدكتور عبد القادر فيدوح

الاتجاه النفسي
في
نقد الشعر العربي

دراسة





مقدمة

تتجسد فاعلية الحركة النقدية الخصبة في استكناه الذات المبدعة من خلال التعامل مع النصوص بكل أبعادها المعرفية ، مستهدفة بذلك الغوص في أسرار الأعماق الداخلية لهذه الذات ، وذلك من خلال ما تعبّر عنه فاعليـة النصوص ضمن مكونات مدار التجربة المعيشة التي تواجه المبدع .

والنص في جدلية استيعابنا له ينطوي على عدة دلالات ، ويعبّر عن نفسه من وراء عدة أقنعة ، تتيح لنا الابانة عن معرفته معرفة ناصعة وفق ما تقتضيه فكرة السـياق التصوري لصياغته القائمة على الاحتمالات والتجاوز المستمر ، وقد جاء النقد الأدبي المعاصر المتشبع بأنواع شتى للمعارف ليعرض عن فكرة نهاية النص الذي يتسم بالثبات ، وقسره في سياق الحكم الفصل ، الى خرق الحدود الفاصلة بينه وبين تحولات العلوم الانسانية الأخرى التي تدعو الى اتساع مجال النص وفق تعددية المعنى . ووجود النص الابداعي في اطار سياق الاشارات المفتوحة يحتّم علينا فهم العلاقة الداخلية التي تهب النص معناه الحقيقي في تفاعله مع التوازن الداخلي للذات المبدعة .

إن أهم ما يميز النقد الأدبي الحديث أنه يفيد في مناهجه وفلسفته من الاطار المعرفي للعلوم الانسانية ، وذلك بقصد ابراز

الأهمية الأساسية القائمة على تحليل النص الأدبي ، سواء أكان ذلك بما يعكس هذا النص حياة صاحبه ، أم بما كان لحياة المبدع من أثر في طبيعة النص ، وفي كلتا الحالتين نستكشف تجليات ما تستكنه روح الخلق المبدعة في عوالمها الخفية ، وبذلك يكون النقد الأدبي قد تحول من تماثلية وحدة الغرض المباشر الى استبطان الاحساس الشعوري ، بحثاً عن العوالم الخفية للذات المبدعة ، أي أنه تجاوز السطح في التعامل مع الصورة الأدبية التي كانت تعدّ ضرباً من الزخرفة الأسلوبية الى اكتناه حقائق هذه الذات اكتناها موضوعياً ، ضمن الاطار العام الذي حققه لها الأسلوب السيكولوجي في رصد خباياها النفسية .

وفي خضم أشكال قراءة النص الأدبي تعددت الرؤى التي يكون من شأنها أن ترسي الأساس لاطار المنهج المتبع الذي يمدنا بأدوات نستخدمها في عمليات التحليل ، والتي نميّز بها الافتراضات التأويلية لمجموع الخصائص العامة التي ينتمي إليها كل نص . ومن هذه الناحية نكون قد حاولنا الاقتراب من فضاء النص اللا محدود بفعل تجسيد منهج التحليل النفسي الذي ينبني على فهم معين للقراءة ، قوامه الغوص في مكنونات الذات المبدعة العميقة الأغوار لاستكشاف مضامين هذا النص الأدبي ، واستجلاء ما بداخله من حقائق مصير الانسان المستمدة من وجود مستوى الخبرة الانسانية ، وهنا يأتي دور التعامل مع الأسلوب السيكولوجي عن طريق استقصاء النصوص ، واستقرائها لازاحة ما خفي من تجارب الفنان ـ بوصفه يعكس الضمير الجمعي ـ لتكوين حياة الانسان الواعية ، ويستدعي أسرار الحياة الخفية لاستشراف المستقبل الذي يقترن بالدعوة إلى التعبير المستمر ، والتحول الدائم ، وتقصّي الحقيقة .

إن التعامل مع النص وفق منظور سيكولوجي ، يمنحنا قراءة خاصة عبر صياغته الفنية التي تحمل في ذاتها رؤية لعالم الانسان الخفي ، واستدعاء تجليات اللاشعور الجمعي ، غير أن ذلك لن يتأتى إلا بمعاناة الفنان التي تستمد قوتها من الاحساس بوجود الذات في طبيعة العمل الفني الذي أرجعه النفسانيون إلى الحالات الانفعالية ، والتجربة اليومية ، كما أنه ـ في نظرهم أيضاً ـ ينشأ من أعماق اللاشعور ، وهنا يكون الفنان قد حقق غاية ذاته ، باعادة توازنه النفسي ضمن الأثر الذي أحدثه ، فحرك المشاعر ، وكان ذلك عوناً لنا على فهم حياته ، لأنه يلامس الأعماق الشعورية ، ويتعامل معها وفق ما تقتضيه التجربة الوجدانية .

لقد كانت دائرة اهتماماتنا بالتحليل النفسي أوسع بكثير من هذا التصور ، لا لأنه يعكس ـ فقط ـ الدور الانفعالي للفنان ، بل لأنه ـ أيضاً ـ يستثير في القارىء هذه الوظيفة الانفعالية ، ويولد فيه روح التفاعل مع النص ، فيجعل منه مبدعاً مشاركاً ، لأنه يحرر دوافعه المكبوتة ، وينسقها من خلال هذا النص أو ذاك ، لذلك تأتي محاولة الربط بين النص الأدبي والأسلوب السيكولوجي لتوضيح معالم الاستدلال والاحساس ، ولتقويم تجارب الفنان . هذه هي حقيقة الأسلوب السيكولوجي المتبع في هذا البحث الذي يتجاوز في تعامله مع النص النقدي حدود العرض ، والتفسير ، والتحليل ، إلى اعادة بنائه من اجديد ضمن ما تقتضيه القراءة التأويلية ، الاستنطاقية لمقومات هذا النص في علاقاته السياقية المشروطة التي يحددها الأسلوب السيكولوجي ، اعتقاداً منا أنه أحد الأساليب القادرة على توضيح طبيعة التجارب الفنية ، واستكشاف الصورة الحقيقية للبشرية .

ومن هنا ، اضطر البحث بدافع الرغبة العلمية للوقوف على ايجابيات هذا المنهج وسلبياته ، حتى تتمكن من معرفة الاضافات التي أسداها إلى حقل المعرفة ، وكيفية التعامل مع الصور الفنية التي أصبحت في رؤيته ميداناً تتداعى فيها الوظيفة الانفعالية، وتتجزأ إلى مجموعة من الدلالات الى جانب ما يمثل واقع الفنان — بوصفه لسان الوعي الجمعي — من جوانب خفية تحيلنا إلى باطن الوجدان ، وهكذا تتحصل على المغزى الدلالي للصورة المجازية التي ينطلق منها الفنان في أثره الفني ، ومن هنا وجدنا أنفسنا أيضاً بدافع الاقتناع تواقين إلى تأكيد هذه الحقيقة من خلال ما اهتدينا إليه في رسم هذا العنوان :

« الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي »

وهو العنوان الذي نعتقد فيه أنه يرسم المعالم المحددة للمنهج المتبع في هذا البحث رغبة منا لاشباع هذا الطموح ، وتلافياً لأي التباس يجدر بنا أن نقف عند هذا العنوان وقفة قصيرة لتوضيح مداه :

لقد بدأ العنوان بلفظ الاتجاه ، وهو اصطلاح يمكن ادراجه في مقابل المنهج غير أن السبب الذي حدا بنا إلى تجنب مصطلح المنهج هو أنه في نظرنا جلي الحدود ، متكامل البناء • صحيح ، أن كل موضوع يرتبط بالمنهجية المتبعة ، لكن هذه المنهجية ينبغي أن تكون قائمة بالأساس على خلفية معينة تحددها قواعد مضبوطة ، وتفرضها طبيعة الأغراض ، لأن في ذلك دليلاً على تتبع خطواته ضمن مسالك تصب في غاية مقصودة من شأنها أن تكون المنطلق المباشر للبحث • في حين يحتوي مصطلح الاتجاه على قدر كبير من المرونة ، ويستعين بفرضيات معينة • ونظراً لذلك فهو يجمع بين « الاحتمال والكمال »،

الاحتمال الذي يقتضي التفكير في البحث ، وتتدرج به إلى طريقة تهتدي بها للوصول الى الغاية المبتغاة ، وبين الكمال الذي نعتقد فيه على أنه المسلك المستوفي المعالم ، والشامل لجميع الشروط ، ويؤدي بسالكه إلى غاية تستدرج البحث في مسار نمائه الى أنجع السبل ، والاتجاه بهذا التصور يعد طريق البحث عن النظرية، نستشف من خلاله السبيل للوصول إلى الحقيقة التي نريدها عن طريق الاستدلال والتجريب • لذلك آثرنا ربط هذا المصطلح بمدلول الأسلوب السيكولوجي ،وأثره في نقد الشعر العربي •

ومن ثمة فإن « الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي » لا يحمل في طياته جميع المفاهيم النظرية التي يدرسها التحليل النفسي ، كما يتعرض لها جو العيادة الطبية ، وإنما القصد من ذلك في نظرنا هو دخول الأدب من منظور الاحاطة بجوانب الأسلوب السيكولوجي للسلوك الانساني •

وإن كانت تجدر الاشارة إلى أن هناك بعض النظريات النفسية صالحة لتفسير العمل الأدبي بتحليل الرموز التي يثيرها هذا الأثر أو ذاك ، غير أن الاسراف في تطبيق هذه النظريات لا يفي بغرضنا لتحديد معالم النص الأدبي ، وأكثر من ذلك فان استخدام نظريات التحليل النفسي بكاملها يتطلب مهارات علمية ليس بوسع أي باحث أن يعكسها حرفياً على طبيعة النص ، حتى وإن فعل فإن ذلك لا يخلو من التعسف في حق الأثر الأدبي الذي يستدعي منا فك رموزه مستعينين بمفاهيم التحليل النفسي ، قدر المستطاع •

وعلى ضوء ذلك كانت مهمتنا في هذا البحث تندرج في ظل مبدأ التأويل الذي يشكل قاعدة لفهم باطن النص من خلال استنطاقه،

لأن تأويل النص في اطاره النفسي يقتضي منا التسرب داخل نفسية صاحبه عبر الأثر الفني الذي يجلّي حقيقة هذه النفس ، وإذا سلّمنا بأن طبيعة الفهم لجامع النص تستمد قوتها من واقع الاستدلال والتعليل ، فمرد ذلك لأن العلاقة بين الفهم والتأويل تكاد تكون علاقة ولاء لما يتخذانه من طابع سيكولوجي في تطابقهما لفهم العملية الابداعية مع ما يوافق الذات المبدعة التي تكمن في أغوارها معالم الرؤيا وأصالة التجربة .

وضمن تحديد هذه المنهجية المتبعة لفهم النص اضطررنا إلى طرح عدة أسئلة ارتأينا فيها أنها تحدد الخطة العامة لتصور هذا البحث الذي بدأ في بابه الأول يحاول الاجابة عن استفسار : طبيعة العملية الابداعية في نظر الدراسات السيكولوجية مركزين في بادىء الأمر على الارهاصات الأولية لهذه الظاهرة في النقد العربي القديم ، محاولين ابراز ما كان للعرب القدامى من نظرات في جانب تكوين طبيعة الشعر العربي ، والسمات العقلية والمزاجية ، التي يتصف بها كل شاعر عن سواه ، وقد كان الأمر عسيراً لاستجلاء هذه الحقائق نظراً لصعوبة جمع تصوراتهم ومفاهيمهم المتناثرة في ثنايا مصادرهم ، ومما زاد من صعوبة الأمر أنها اشارات مبثوثة لا يجمعها موضوع واحد ، وعلى الرغم من ذلك فان في نقل بعض منها وجمعها ما يحفّز الباحث على دراستها ، واستخراج ما بها من قيم نفسية تعبر عن مستواهم لفهم بواعث الانفعال وربطها بالعملية الابداعية ، وهو الاستفسار الذي يأتي تباعاً في الفصلين اللاحقين ، مبيّنين ما طرحته الدراسات الحديثة — من اشكاليات — بصورة أدق على نظرية التحليل النفسي ، بما في ذلك وجهات نظر الدراسات النفسية لدى العرب المحدثين لتبيان الصلة بين الانفعال النفسي والعمل الفني ،

والتي تمثلت معالمها في هذين الفصلين اللذين أجابا اجابة وافية عن دوافع الابداع بفرضيات متفاوتة ، إلا أنهما يشتركان في مصدر الأثر الأدبي النابع من أعماق الذات المبدعة التي تعدّ مركز المجال الابداعي بفعل ما تتأثر به من عوالم خارجية ، وما تكتسبه من تجارب ضمن الاطار العام لنظام الضمير الجمعي ، وهذا يعني أن الفنان يدرك أن أثره الفني نابع من توترات تحرك مشاعره ، وتدفعه لاحداث هذا الأثر ، وهنا يكمن طرح الاستفسار عن فكرة :

العلاقة بين العمل الأدبي ومبدعه

ولعل في تعرضنا للباب الثاني ما يفي بغرض الاجابة عن هذا الاستفسار الداعي الى استجلاء الممارسة النفسية في النقد العربي الحديث من خلال استكشاف معالم السيرة الذاتية ، وفي هذا ما يوحي باظهار الصورة الخفية لهذا الشاعر أو ذاك ، قصد ابراز التجارب الفعلية التي حاول أن يفيد منها ، ويعكسها — حتى ولو كان ذلك دون وعي منه — على أثره الفني بفعل الظروف والمواصفات الخارجية التي كانت ترجمة له ، وقد حاولنا استجلاء ذلك على نحو ما جاءت به الدراسات النقدية الحديثة في أثناء تعرضها لبعض الشعراء ، كما حاولنا تبيان المنهج المتبع لهذه الدراسات التي أظهرت قدرتها — بشكل متفاوت — على الدخول في الحياة الباطنية لهؤلاء الشعراء الذين عكسوا وجودهم — بدافع التنكر مرات عديدة — في أثرهم الفني الذي تجاوز مدلوله الظاهري في نظر الدراسات المعاصرة التي ربطت فاعلية النص الأدبي بالعوالم الخفية المجسدة في الصورة النفسية من خلال باطنها المضمر ، وهنا توقفنا عند تتبع رصد المعالم النفسية للنص القديم على ضوء ما جاءت به الدراسات النقدية المعاصرة في محاولة استكشافها :

التشكيل الفني للقصيدة القديمة

وهو الاستفسار الذي حاول الاجابة عنه البـاب الثالث ، بقصـد استكشاف الملامح النفسية لطبيعة النص القديم الذي تحركه شبكة العلاقات الخارجية والداخلية للذات المبدعة من أجل احداث الأثـر الفني ، ومن خلال تتبعنا لهذا الجانب وجدنا هذه الدراسات تنطوي على ثلاثة ملامح كان أولها يبحث في اظهار الدلالة النفسية لجماليـة المكان في القصيدة القديمة ، والتي ارتبطت معالمها في صورة الحنين الداعية إلى الاحساس بالفناء ، فكان البحث عن المكان ــ الذي ظل الشاعر القديم يبحث عنه ــ تأكيداً لاثبات الذات ، وهذا ما دفـع الشاعر القديم الى عدم الاستقرار ، مما أدى به إلى الغربة النفسيـة ضمن مسيرة وجوده ، على الرغم من محاولته التوحد مع قبيلته ، وفي هذا دليل على أن الوحدة النفسية التي دعا إليها معظم النقاد ــ بشيء من التفاوت في التسمية ــ تتفق مع توحّد الشكل الداخلي للقصيدة، فكانت فكرة التآلف ماثلة في القصيدة دون غيرها من المعالم الأخرى التي جسدت الصورة الفنية ذات الارتباط بالمجاز الدلالي وصلتهـا بالنفس ،وهذا ما يؤكده سؤال البحث عن :

الأبعاد النفسية لجمالية الصورة في القصيدة الحديثة

وهو المحور الذي رافق تحـول العملية الابداعيـة للقصيدة المعاصرة من منظور نفسي ، وقد أظهر لنا النقد المعاصر ــ في هـذا الباب ــ أن الدخول في سبر أغوار الذات المبدعة ، واستقرائها أمـر مشروط لابراز معالم هذا التحول الابداعي ، وذلك ما عبّر عنـه الفصل الأول من خلال اسهام جمالية الصورة التخييلية في نقل مشاعر الذات المبدعة ، وما يكتنفها من صراع داخلي يشكل العاطفة السائدة

المطلقة الخيال المبدع الذي من شأنه أن يعطي مدلول الصورة الايحائية للعالم المخبوء داخل هذه الذات ، من حيث كونها تغوص في أعمـاق اللاشعور الجمعي ، وهذا ما تعبر عنه فكرة الرمز الأسطوري الذي تعامل معه الشاعر المعاصر بوصفه أداة يعبر بها عن تجربته المشـوبة بالانفعال ، والشاعر عبر دخوله في هذا العالم يخوض رحلة شـاقة في فضاء اللاوعي ، يسقط فيه نزعاته الخفية ، ويستجلي من خلاله مشاعره الدفينة ، وفي هذه الحالة يحاول ــ الشاعر ــ ربط الماضي بالحاضر في سياق يتلاءم مع وضع معاناته •

وكان آخر ما تعرضنا له وفق ما جاءت به الدراسات المعاصرة في هذا الجانب تطرقاً وافراً ، ظاهرة الايقاع ، لما هناك من صلة حميمة بين الشعر والموسيقى ، ذلك أن كل أثر انفعالي له ما يبرره من صور ايقاعية تعبّر عنه ومن أجل هـذا كان الاحساس بجمال الدفقـة الشعورية المعبّر عنها في صورة : القافية ملتئماً مـع جمال الصورة الموسيقية التي أصبحت في نظر الدراسات النقدية المعاصرة خاضعـة للحالة النفسية التي يصدر منها الشاعر أثره الفني •

والله ولي التوفيـق

وهران ــ القاهرة : ١٩٨٩/٩/٢٢

* * *

الباب الاول

التفسير السيكولوجي لعملية الابداع

الفصل الأول

الملامح النفسية في النقد العربي القديم

- ملكة النقد القديم
- عرض صحيفة بشر بن المعتمر
- عملية الابداع عن طريق الاستخبار
- الصلة بين الانفعال النفسي والعمل الفني
- مثيرات العواطف لعملية الابداع
- العقل الباطن في عملية الابداع

ملكة النقد القديم :

إن النقد العربي القديم كان ينحو الى أن يكون صورة وصفية بلاغية ، مأثورة بين الانفعال الشعوري ــ حيناً ــ وبين الخاطرة النقدية ــ مرة أخرى ــ إلى أن أصبح هذا المفهوم قانوناً نقدياً يلجأ إليه النقاد في تفسيراتهم النقدية التي أدت بهم إلى التفاوت الأدبي الخاضع لميزان الطبع . فالتبس التقويم النقدي للأدب ــ عامة ــ بالبلاغة لمحاولة استكشاف جيد القول من رديئه ، أو تفضيل شاعر على سواه ، أو تفضيل نص على آخر ، وما يتوافر في ذلك من خصائص صنعة الكلام الجيد ، واظهار عيوب الكلام القبيح ، من خلال قوانين قياسية مطبوعة بالذوق الفطري المبني على الأحكام النسبية .

ولما كانت ملكة النقد العربي تعنى بماهية الشعر ــ أكثر من غيرها ــ بما لها من خصائص ومشاعر مميزة ، كان لا بد أن تمعن ــ بالتدقيق ــ في قراءة تراثنا النقدي بعين فاحصة ، رغبة منا في فهم حقيقة الخلق الفني لعملية الابداع الشعري .

ولقد كشف لنا النظر بعد الفحص الدقيق لتراثنا النقدي ــ المتنوع المشارب ــ أن لكثير من النقاد قدرات لافتة في موضوع الاهتمام بالخلق الفني ، سواء ما كان منها عن طريق التأثيرات الخارجية ، أم ما اهتدوا إليه بفطرتهم البديهية ، وأن هذه الظاهرة لم تستغل على

الوجه الأكمل عند نقادنا المحدثين ، ظناً منهم أن النقد العربي لا يتعدى كونه وصفياً ، إلا من بعض ما جاء في نصوصهم من تأملات فكرية مبثوثة في ثنايا تعريفاتهم للشعر ، ومشتتة في كتبهم ، والتي لم تبلغ المستوى الفني الرفيع الذي تقتضيه الدراسات الحديثة ، وهذا أمر طبيعي شأن بداية كل نظرية قديمة أو مفهوم ، في صياغته النظرية ، لا لهذا المفهوم من أهمية ضمن مصادر تراثنا الذي أصبحنا نستكشف عنه اللثام من حين لآخر بعد تطور العلوم الانسانية .

إن الذين يعتقدون بأن الدراسات الأدبية لعمليـة الابداع من حيث الجانب النفسي هي وليدة القرن العشرين على يد رائدها الطبيب النفساني فرويد ، إنما هو اعتقاد يحتاج إلى تمعن أكثر ، باعادة النظر في كثير من الأحكام ، ونحن لا ننكر استخدام المصطلحات الجديدة في هذا الشأن والتي دخلت أدبنا من ضمن التأثيرات الغربية ، وما تميزت به جهود الباحثين في النقد الأدبي لابراز مواطن القـدرة الابداعية ، وما يكتنف شخصية المبدع من حقائق نفسية ضمن معالمه الشعورية من خلال نتاجه الابداعي .

أما أصل الدراسات الأدبية وعلاقتها بالنفس ، فهي قديمة في الآداب الانسانية على وجه العموم ، وليس معنى ذلك أن معالم هذه الدراسة كانت تحمل النظريات الحديثة نفسها ، وانما كل ما في الأمر أنها جاءت بأفلاذ نقدية نابعة من تأثير النفس في علم الأدب ، الى أن تقدمت هذه الظاهرة لاحقاً على يد عبد القاهر الجرجاني الذي حاول من خلال ملاحظاته النفسية أن يعطي وجهاً آخر للدراسات النقديـة بتوضيحه معنى الدلالة النفسية ، لكنها لم تلق صدى ايجابيـاً في نقدنا العربي تباعاً ، إلا بعد أن دخلتنا نظرياته عن طريق التأثيـرات الغربيـة .

وليس بمستغرب أن نجد نقادنا متفطنين لهذه الظاهرة الناتجة عن الموهبة الذاتية ، إذ يرد في دراساتهم الحديث عن النفس ، وذلك بغية فهم عالم الذات ، وما يحيط بها من أطر عامة متحكمة في فهـم الأنا من جهة ، وفهم ما وراء هذا العالم من جهة أخرى ، وهو ما نجده عند كثير من الفلاسفة المسلمين الذين كثيراً ما تساءلوا عن ماهيـة النفس وصفات الروح ، والكشف عن جوهر الأنا واستكناه حقيقتها .

وفي كل الأحوال فان الدراسات النقدية القديمة في أدبنا العربي قد سارت نحو الأصوب بالوصول إلى الحقيقة التي نحن بصدد البحث فيها ، بوصفها الارهاصات الأولى للدراسات النقدية الجادة ، بدءاً من ابن سلام الجمحي ٢٣١ هـ ، الذي كان له فضل السبق في وضـع البذور الأولى لمعايير النقد الأدبي في كتابه طبقات فحول الشعراء .

فاذا ما حاولنا — بداية — معرفة الظروف المواتيـة للتقلبـات الانفعالية ، بوصفها تشجع المبدع باثارة العواطف في نتاجاته ، كان لا بد أن نشير إلى ما ذكره ابن سلام الجمحي ، الذي كان له فضل السبق في ابراز مظاهر الانفعال في النقـد العربي نتيجـة التقلبات السياسية المؤدية الى الحروب ، والتي تساعد على نمو تدفق الابداع، والموهبة الشعرية على وجه الخصوص ، وذلك بقوله : « وبالطائف شعراء ، وليسوا بالكثير ، وانما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج ، أو قوم يغيرون ويغـار عليهم ، والذي قلّل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ثائرة ، ولم يحاربوا، وذلك الذي قلل شعر عمّان وأهل الطائف »(1) .

(1) محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، قراه وشرحه/ محمد محمود شاكر ، مطبعة المدني القاهرة ، ٢٥٩/١

ويمكننا أن نستنتج من مقارنة ابن سلام الوصفية بين شعراء الطائف وما كان لديهم من وفرة الشعر ، وبين شعر قريش وسبب قلته عندهم . إن تحرك الانفعالات — وبخاصة عند الشعراء — من العوامل المسببة في نبوغ الشعر .

والواقع أن الدراسات الحديثة لعلم النفس استكشفت لنا حقائق هامة في هذا المضمار أهمها احساس الانسان باظهار وجهه الحقيقي المكبوت ، استجابة لمثير خارجي ، فيتميز المرء نتيجة هذا الهيجان بتهيؤ فعال للكشف عن مكبوتاته غير الواعية ، فاذا وجدت هذه الظاهرة استجابة لدى الفنانين ظهرت مقنّعة في قالب فني بغية ابراز الوجه الحقيقي لهذا الفنان أو ذاك ، وهو ما جاء به ابن سلام بمواصفاته المستعملة في عصره بشكل أ وبآخر .

٢ — عرض صحيفة بشر بن المعتمر :

وإذا استقرأنا آراء بعض النقاد الآخرين في فترات لاحقة لابن سلام لوجدنا الجاحظ الذي استطاع أن يكشف عن أشياء جديدة متميزة في دراساته النقدية ، وهي دراسات متشعبة في مختلف معارف النقد الأدبي ، نقتضب منها ما له علاقة بموضوعنا . أهمها ، عرضه لصحيفة — زعيم المعتزلة — بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ) والتي تعد بحق من أهم ما أنجزه بشر لتقعيد أصول البلاغة العربية ، بل تعتبر أهم مرجع في تاريخ البلاغة ، لا لأنها تمثل أولى الوثائق البلاغية ، فحسب ، بل ، لأنها تستكشف لنا عن قمة النضج الذي توصلت إليه الذهنية العربية في تفسير البلاغة بشتى السبل ، واهتمامها بالطاقة الشعورية ، بمعالجتها قضايا الابداع في ذلك العصر .

ولاهمية هذه الوثيقة ندرجها كما جاءت على لسان الجاحظ — بشيء من الاختصار — بقوله : « خذ(٢) من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك واجابتها اياك ، فان قليل تلك الساعة أكرم جوهراً ، وأشرف حسباً ، وأحسن في الأسماع ، وأحلى في الصدور ، وأسلم من فاحش الخطاء ، وأجلب لكل عين وغرّة ، من لفظ شريف ومعنى بديع . واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول ، بالكدّ والمطاولة والمجاهدة ، وبالتكلف والمعاودة ... فان ابتليت بأن تتكلف القول ، وتتعاطى الصنعة ، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة ، وتعاصى عليك بعد اجالة الفكرة ، فلا تعجل ولا تضجر ، ودعه بياض يومك وسواد ليلتك ، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك ... والشيء لا يحن إلا إلى ما يشاكله ، وان كانت المشاكلة قد تكون في طبقات ، لأن النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة ، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة ، كما تجود به مع الشهوة والمحبة . »(٣)

ويعنينا من هذه الصحيفة أن التطور الذي بلغته الذهنية العربية في حداثة هذا العصر مرهون بمستوى التفكير ، وبما للعرب من قدرة

(٢) « مرّ بشر بن المعتمر بابراهيم بن جبلة بن مخرمة السكوني الخطيب وهو يعلم فتيانهم الخطابة ، فوقف بشر ، فظن ابراهيم انه انما وقف ليستفيد او ليكون رجلا من النظارة ، فقال بشر : اضربوا عما قال صفحا واطووا عنه كشحا ، ثم دفع اليهم صحيفة من تحبيره وتنميقه ، وكان اول ذلك الكلام » . ينظر ، البيان والتبيين : ١/٩٤ ، ٩٥ .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين . دار احياء التراث العربي بيروت لبنان ١٩٦٨ . ١/ص ٩٥ وما بعدها .

على الادراك الحسي ودقة الملاحظة ، سواء أكان ذلك عن طريق البداهة أم عن طريق التأثيرات الخارجية ، وإن كانت النتائج الايجابية المتوصّل إليها في ذلك العصر قليلة في مجموعها إذا ما قورنت بنتائج العصور الموالية(*) ، المغذية بأحدث المناهج • وعلى الرغم من ذلك فان قدرة بشر بن المعتمر في تعريفه للبلاغة ــ وما ينبغي لها أن تكون ــ سيظل مضطلعاً بدوره المهم حتى في العصور اللاحقة التي استقرت فيها الدراسات النفسية •

وتأتي هذه الصحيفة فتقعّد لمنهج النقد البلاغي « الأدبي » الذي سلكه البلاغيون فيما بعد ، ولتوحّد معالمهم النقدية المتشعبة بما فيها ما يتحد مع الحالة النفسية لتفسير عملية الابداع •

ويتبيّن من هذا أن أثر ذوق بشر في غيره واضح المعالم ، من حيث استكناه ذات المبدع وجوانبها النفسية التي كانت محل أنظار الدارسين من قدامى ومحدثين ، مما جعل النقاد[4] يركزون على أن صحيفة بشر تعد أهم انجاز بلاغي عرفه تراثنا النقدي • وليس من شك بأن هذه النظرات مسبوقة بإرهاصات أولية ، كانت على نفس

(*) عصر الجرجاني ، والقرطاجني ، وغيرهما .

(4) عقّب عليها أحمد أمين بقوله : وهذه كما ترى أسس البلاغة ، وقد كتبها قبل أن يؤلف الجاحظ كتاب البيان والتبيين ، لأن الجاحظ نقلها عنه ، ولأن بشراً نضج قبل نضوج الجاحظ ، ومات قبله بنحو خمس وأربعين سنة ، فان بشراً مات : ٢١٠ هـ ، ومات الجاحظ : ٢٥٥ هـ ، ولا نعلم قبل بشر من تعرض لوضع هذه الأسس في اللغة العربية ، فلو سميناه مؤسس علم البلاغة لم نبعد . ينظر ، ضحى الاسلام : دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط ١٠ ج ٣ ص ١٤٢

الذوق الفني في التحليل للنص الأدبي ، والميل الفطري في التنظير النقدي القديم ، لكنها لم تصلنا ــ ضمن موروثنا الفني ــ وضاعت فيما ضاع من آثار فنية ذات أهمية بالغة • ومن أهم ما تعرضت له هذه الصحيفة :

أ ــ التهيؤ النفسي للتفكير :

يستهل بشر كلامه في صحيفته برسم معالم النفس بتهيئة الجو الملائم لراحة البال ، رغبة في ارتياح النفس ، وقد يرى الباحث في بشر ما نراه من أن حفز المشاعر والتهيؤ باختيار الوقت المناسب قد أعطى لبشر مصداقية التفطن والنباهة باستكشاف جوهر ما يعتور الانسان من مشاق في أثناء تغذية الفكر ، أو ما يعترضه من عناء حين عملية المخاض الابداعي ، ففي مجال هذه المفارقات جاء خيال بشر ليجعل حداً للطاقة الشعورية ، ببديهيته وحسه المرهف حين قال: خذ من نفسك ساعة نشاطك ، وفراغ بالك واجابتها اياك •• ، تبدأ الصفحة بفعل أمر في صيغة الالزام بكلمة مركبة من صوتين مختلفين في مدة زمنية مصاحبة للنطق ، مما نتج عنهما عدم التماثل ، أو ابتعاد التجانس بينهما مما يؤدي الى ابتعاد في مخرجي الصوتين وصفاتهما، فكان من وراء هذه الدلالة الصوتية محاولة ابراز حقيقة بشر النفسية وما يكتنفها من سيلان الانفعال ، والزامية المخاطب بالاستعداد النفسي للاستجابة مع تكيفات الذات بما يلائمها من حوافز قصد التغلب على المثيرات الخارجية والاهتمام بوعي الذات •

ب ــ العنايـة باختيـار وقت عمليـة الابـداع :

هناك علاقة وثيقة بين عمليات التفكير وعملية اختيار الوقت المناسب لاستدعاء الذاكرة ، وهما ظاهرتان متكاملتان لتنظيم العملية

الابداعية ، لذلك ينبغي أن ندرك معنى اختيـار الوقت حتى تتبين المعنى الدلالي في بزوغ مستوى التفكير الانساني وما يواجهه من مشاكل في حياته اليومية ، مما تكون عنده نوع من التوتر والقلق ، ربما يعيقانه عن بلوغ هدفه بتركيز وظيفة الادراك العقلي .

ويكفي أن نشير الى تفطن الذهنية العربية الى هذه الظاهرة والتي تبدو بكل وضوح ذات امكانات قادرة عـلى التنظير العلمي لمفاهيم علم النفس أو وجدت من يضبط خطواتها . إن الذي يعنينـا هو الالتفاتة الذكية الى مدى اسهامات نقادنا القدامى في الكشف عن حقيقة النفس ، وهو ما أشار إليه بشر في صحيفته التي ركـّز فيهـا على القيمة الجوهرية لمبقات العملية الابداعية ، وألزم فيها مخاطبه على ضرورة اختيار ساعة نشاطه وقتاً للقراءة يغذي بها عقله ، علـّه يصل إلى مبتغاه ، لأن العملية الابداعية لا يدركها الشاعر كل لحظة سواء أعنت نفسه بالجهد أم بالمعاودة والتكلف : « واعلم أن ذلك أجدى لك مما يعطيك يومك الأطول بالكـد والمطاولة والمجاهدة . وبالتكلف والمعاودة ... » .

إن ظاهرة القيمة الزمنية المرتبطة بفعل الانتاج الابداعي وعلاقتها بالذاكرة ، لم تكن احتكاراً « لبشر بن المعتمر » وحده بل ، تجاوز مردودها الايجابي الى كثير من نقادنا القدامي محاولة منهم في شـق الصعاب والتغلب على المشاكل اليومية ، وما يخضع له الفنان في وجوده الآني ، فقد تعرض لها أيضاً أبو تمام في وصيته للبحتري حيث قال[5] : « يا أبا عبادة ، تخيـّر الأوقات . وأنت قليل الهموم ، صفر من الغموم ، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصـد الانسان

---

(5) ابن رشيق : العمدة ، تح / محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ٢/١١٤

[...] أي شيء ، أو حفظه في وقت السحر ، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة ، وقسطها من النوم ... » .

ويبدو أن هذه الظاهرة كانت أمراً مهماً لنقادنا القدامى ، لذلك [...] ـ معانيها ـ في نظرياتهم النقدية ، على حد قول ابـن [...][6] : « وللشعر أوقات يسرع فيها أتيـّه ، ويسمح فيها أبيـّه ، منها أول الليل قبل تغشي الكرى . ومنها صدر النهار قبل الغداء ، ومنها يوم شرب الدواء ، ومنها الخلوة في الحبس والمسير . ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ... » .

إن عملية استدعاء الذاكرة ـ كما مرّ بنا ـ تقتضي تحديـد فترة زمنية مناسبة لتسهيل عملية تركيز الانتباه ، وتنظيم الحالات الشعورية وتوجيهها ، والا اعترتنا لحظات نفسية في حالة القيـام بمجهود ذهني معتبر في وقت غير ملائم قصد استدعاء الذاكرة في ما نراه صالحاً من معاني وأفكار مناسبة لسياق تأملاتنا .

ج ـ الاستعداد الفطري :

إن للطبع أهمية عظمى في عملية الخلق الفني وتأثيره في نوعيـة الفاعلية الابداعية ، وما يترتب عنها من جدّة في التفكير وجديـة في الصياغة ، وذلك بفضل القدرة العقلية ، وما يصاحبهـا من مكونات مرتبطة أساساً بالموهبة ، والقوة الادراكية ، والعملية الذهنية . وقد ركز بشر بن المعتمر على هذه المكونات ـ بطريقة موحية ـ حيـن تعرّض لعمليتي « الطبع » و « التكلف » بقوله[7] : فان ابتليت بأن

---

(6) الشعر والشعراء : دار الثقافة بيروت ١/٢٥ ، ٢٦

(7) مرّ بنا النص ص ٦

تتكلف القول ، وتتعاطى الصنعة ، ولم تسمح لـك الطباع في أول وهلة ، وتعاصى عليك بعد اجالة الفكرة ، فلا تعجل ولا تضجر ، ودعه بياض يومك ، وسواد ليلتك ، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك...»

لقد ركز نقادنا القدامى في تعريفهم للشعر على صورتي الطبـع والتكلف بوصفهما عنصرين أساسيين للتمييز بين الشعر الجيد من الشعر الرديء من خلال التفاوت بين مستويات اللفظ والمعنى في الطبع والتكلف ، ومحاولة الكشف عن الفروق بينهما والتمييز بين خصائصهما .

وإذا أردنا أن نقترب من تصور نقادنا لهذه الظاهرة من خلال تعريفهم للشعر ، فاننا نجدهم ــ بدون استثناء ــ قد أفصحوا بشكل أدق عن رأيهم في اعطاء معنى الطبع والتكلف صورتها الدلالية لتحديد مجال لغة الشعر بالكيفية التي تؤثر في النفوس . وتكاد كل الكتابات النقدية القديمة تستوفي هذه الظاهرة حقها ، وهو ما ينفي الظن عن كونها لم تتعرض للمظاهر النفسية .

لقد بسطت ظاهرة الطبع سلطانها على الساحة النقدية ، فجلبت تفكير نقادنا[٨] ، مخلفة لنا أسماء عديدة من الذين تعرضوا لهـذه الظاهرة ، وقد آثرت أن أجمل معظم الأقوال في رأي المرزوقي بوصفه الجامع لمفهوم معنى الطبع والتكلف حين قال[٩] : « والفرق بينهما، أن الدواعي إذا قامت في النفوس ، وحركت القرائح أعملت القلوب ،

(٨) ينظر العمدة : ١٢٩/١ ، الشعر والشعراء ٩٠ . وقد تعرض الى هذا الموضوع معظم الدارسين القدامى .

(٩) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، نشره احمد امين بالاشتراك مطبعة لجنة التاليف القاهرة ط ١ ١٩٥٢ ص ١٢

وإذا جاشت العقول بسكنون ودائعها ، وتظاهرت مكتسبات العلـوم وضروريانها نبعت المعاني ودرت أخلافها ، وافتقرت خفيات الخواطر إلى جليات الألفاظ ، فمتى رفض التكلف والتعمل ، وخلى الطبـع المهذب بالرواية المدرب في الدراسة ، لاختياره فاسترسل غير محمول عليه ، ولا ممنوع مما يميل إليه ، أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صفواً بلا كدر ، وعفواً بلا جهد ، وذلك هو الذي يسـمى المطبوع . ومتى جعل زمام الاختيار بيد التعمل والتكلف ، عـاد الطبع مستخدماً متملكاً ، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها ، وتردده في قبول ما يؤديه إليها ، مطالبة به بالاغراب في الصنعـة ، وتجاوز المألوف إلى البدعة فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته وذلك هو المصنوع .

د ــ الطاقـة الشـعورية :

نستطيع الآن أن نلاحظ مدى قدرة التفكير النقدي البلاغي عند نقادنا القدامى ، وبخاصة ما توصل إليه بشر بن المعتمر ــ في المواصفات الخاصة لعملية الابداع ــ باهتدائه إلى القدرات الابداعية وما يصحبها من نشاطات نفسية في أثناء عملية التفكير ساعة نشـاط المبدع . وفي حالة انقباضه وشدة الجهد الذي يرهق تفكيره فان ذلك يؤدي إلى نوع من التصلب والجمود ، والشعور بالضيق . ولا يتحرر من هذه الحالة إلا باطلاق مشاعره المكبوتة حيث تتجدد أفكاره ، من خلال استعادة نشاطه وحيويته ، ولا يتأتى ذلك إلا بخلق انسجام بين فاعلية الابداع والطاقة الحيوية المتوفرة لديه بغية السعي نحـو غاية أسمى في حياته الابداعية .

كل هذه الدواعي من شأنها أن تهيء ــ للمبدع ــ الجو الملائم

لعملية الخلق الفني . ولا يتم ذلك إلا في حالة الرغبة المدفوعة بالعاطفة، بوصفها المؤثر الفعال في العملية الابداعية ، في حين يكون الخلق الابداعي استجابة لهذا المؤثر ، وهو ما أكـده بشر بن المعتمر في صحيفته بقوله : « والشيء لا يحن إلا إلى ما يشاكله ، وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات ، لأن النفوس لا تجود بسكنونها مع الرغبة . ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة ، كما تجود به مع الشهوة والمحبة .

وبذلك يكون الجاحظ قد مهّد السبيل على لسان صاحبه بشر إلى معرفة النفس وربطها بما يحيط بها من انعكاسات في عملية الخلق الفني ، وفي هذا لمحة لها جدواها ، في تاريخ نقدنا الذي استطاع أن يقف على طبيعة النفس وحقيقتها .

وكما أشرنا سابقاً فان بشراً كان حريصاً على قيمة الوقت ضمن اطاره الداخلي لمفهوم عملية الابداع ، متفادياً تعامله مع الزمن الكرونولوجي إلى زمن الانتاج الأدبي ، أو ما يمكن أن نطلق عليه بـ الزمن العملي للفعل الذي يقدر بالحركة النشطة وفراغ البال ، واجابة النفس ومطاوعتها ، وهذا المفهوم قد لا يجد انسجاماً مع الأصول العامة لتفكير المعتزلة الذي يحكّم العقل في تفسير النشاط الانساني ، لكننا نجد بشراً يحتكم الى الالهام في تفسير الخلق الفني وعملية الابداع ، وذلك بحرصه على اختيار الوقت المناسب عوض اللجوء إلى الجهد الفكري الارادي وامعان الدرس في الشيء ، ثم معاودة النظر في تقصي الأمور دون الاستسلام إلى عوارض النفس وانتظار وحي الالهام . ولعل ذلك يرجع إلى أن بشراً لم يكن صاحب نظرية فكرية شاملة تحرص على الانسجام في تفسيراتها بما تقتضيه أصول التفكير لديها .

وهكذا فقد اتساق بشر مع فكرة الالهام الشائع آنذاك والتي كان مصدرها الثقافة العفوية مثل تمجيد شيطان الشعر افتخاراً بما يمليه :

إني وكل شاعر من البشر شيطانه انثى وشيطاني ذكر *

وقد استقر هذا التقسيم لمراحل عملية الخلق والابداع إلى زمن غير يسير في نقدنا القديم في محاولة بلورة نظرة ــ ولو كانت شفافية ــ انسانية ، العملية الابداعية التي كانت بحاجة الى مفاهيم اصطلاحية من حيث المنهج في الدراسات وهو ما تداوله من جاء بعد بشر من التفصيل في معالجتهم لقضايا الابداع .

ومن هذا السبيل جاء أيضاً أبو هلال العسكري(١٠) مجارياً الصحيفة ، ليوضح بعمق الدلالة المستخلصة من كلام بشر بقوله : « إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك ، وتنوّق له كرائم اللفظ ، واجعلها على ذكر منك ، ليقرب عليك تناولها ، ولا يتعبك تطلبها . واعمله ما دمت في شباب نشاطك ، فاذا غشيك الفتور ، وتخونك الملال فامسك ، فان الكثير من الملال قليل ، والنفيس مع الضجر خسيس . والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء ؛ فتجد حاجتك من الري ، وتنال أربك من المنفعة . فاذا أكثرت عليها نضب ماؤها ، وقلّ عنك غناؤها ... » .

وينبغي أن تجري مع الكلام معارضة ، فاذا مررت بلفظ حسن أخذت برقبته ، أو معنى بديع تعلقت بذيله ، وتحذّر أن يسبقك فانه

(*) قول الشاعر ابو نجم العجلي . ينظر ، الحيوان ٢٨٨/٦

(١٠) الصناعتين : تح / علي محمد البجاوي بالاشتراك مطبعة عيسى البابي الحلبي مصر ١٩٧١ ق ٣ ص ١٣٩

إن سبقك تعبت في تتبعه ، ونصبت في تطلّبه ، ولعلك لا تلحقه على طول الطلب ، ومواصلة الدأب ... » .

هـ ــ عملية الابـداع عن طريـق الاستخبار :

إذا استقرأنا تراثنا أمكننا الاطمئنان نسبياً بما يتناسب مع طريقة الاستخبار في علم النفس التي تسعى الى معرفة المواقف والظروف التي مرت بالشاعر حول عملية الابداع ، وهو ما نلمسه في شعرنا القديم في شكل ارهاصات أولية لسبر تفاعل العملية الابداعية ، والتي كانت تكشف عن صدق اجابتهم ، وهو ما نستشفه من خلال هـذه التصريحات الحاصلة لنا من هذه الحوارات الواردة على لسان بعض الشـعراء :

سئل ذو الرمة : كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر ؟ فقال : كيف ينقفل دوني وفي يدي مفتاحه . قيل : وما هو ؟ قال : الخلوة بذكر الأحباب[11] .

وقيل لكثير : كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر ؟ قال : أطوف في الرباع المحيلة ، والرياض المعشبة ، فيسهل عليّ أرصنه ، ويسرع إليّ أحسنه[12] .

وكان الفرزدق يجيب حين يعرض عن الشعر في بعض الأوقات: تمر عليّ الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون عليّ من عمل بيت من الشعر[13] .

---

(11) العمـدة ٢٠٦/١

(12) نفسـه ٢٠٦/١

(13) نفسـه ٢٠٤/١

وقيل لأبي نواس : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ قال: أشرب حتى إذ كنت أطيب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط ، وهزتني الأريحية[14] .

أول ما يلفت النظر في هذه البيانات ــ واتساقها مع بعض ــ أنها ذات اتجاه واحد في توضيح توفير الشروط الضرورية النفسية لعملية الخلق الفني ، أو الابداع الشعري عند هؤلاء الشعراء . ومن هنـا راحوا يبحثون عن دواعي استعصاء هذه الظروف النفسية التي تمثلت في : الاستعداد ، الاختصار ، الاستيعاب والطبـع ، كمقوم أساس في انصهاره وتفاعله مع الطبيعة لتولد القوى المحركة للابداع لـدى الشاعر بين عفو البديهة وكد الروية ، وقد كانت هذه الفكرة المحور الرئيس في نقدنا القديم ، وبخاصة عند الجاحظ الذي ذكر أن[15] : « كل شيء للعرب فانما هو بديهة وارتجال ، وكأنه الهام ، وليست هنالك معاناة ولا مكابدة ، ولا اجالة فكر ولا استعانة ... » .

وهذا كله يعني أن المبدعين القدامى نظروا إلى عملية الابداع ــ التي بنوا عليها تصورهم ــ على أنها تخضـع لمقاييس اقتدار الطاقة الشعورية ، حتى يكتسب الطبع خاصيته بافراز عملية الابـداع دون مكابدة ، والشاعر من أبدع وسيطر على ملكته بأنجع السبل ؛ وقد تساوت هذه السبل ــ كما لاحظنا ــ في مؤداها بين من يملك « مفاتيح الشـعر » ، أو « يطوف في الرباع المحيلـة ، والرياض المعشبة » ، أو « من استعصت عليه عملية الابداع في اطـار زمني محدد » ، كما جاء على لسان الفرزدق . أو « من هزته الأريحية حين

---

(14) المرجع السابق ٢٠٦/١

(15) البيان والتبيين : ٤٩/٣ ، ٥٠ .

تعاطي الادمان » . إلى غير ذلك من السبل التي لها قوتها وسيطرتها على المبدع في نتاجه ، سواء أكان ذلك في التأثير الانفعالي ، سلباً أم ايجابياً .

ولقد لخص لنا الشاعر سويد بن كراع العكلي ، الطاقة الشعورية لعملية الابداع بقوله :

ابيتُ بابوابِ القوافي كأنما
أُصادي بها سرْباً من الوحشِ نزعا

اكالئها حتى أعرّسَ بعدما
يكونُ سحيراً او بعيداً فاهجعا

عواصي الا ما جعلتُ امامها
عصا مربدي تغشى نحوراً واذرعا *

و ـ الصلة بين الانفعال النفسي والعمل الفني :

لا شك أن علاقة الانفعال بالعمل الفني تأكدت معالمها منذ القدم لأن عملية الخلق الفني تعتمد على القدرة الباطنية في اثارة القوى الانفعالية للذات . وفي هذا المستوى ينبغي التجاوز الاصطلاحي لجوهر ما اتفق عليه في تاريخنا النقدي وما كان ظاهراً ومتعارفاً عليه بين جمهور النقاد القدامى ، قصد الوصول الى مستوى آخر ، هو المستوى التلميحي للتعبير والذي جاء في كثير من الأحيان بصورة عفوية تلقائية في مفهوم النقد القديم الذي واجه النص في تفسيراته من خاصيتين ، أو وجهين : وجه ظاهري ، تجسده التلميحات النقدية المبنية على الذوق الفطري ، وهي الصفة العامة في تاريخ النقد الأدبي ،

---

* البيان والتبيين : ٤١/٥

وجه خفي يحصل في كيانه العوامل النفسية الكامنة في ذات المبدع ، وهو ما تحاول الدراسات الحديثة استكشافه من تراثنا الأدبي .

ولم يكن بالزاك مخطئاً عندما طرح عملية الخلق الفنية بشكل عام ، واعتبر أن هناك وجهين رئيسيين لجوهر العمل : الوحي ، والاخراج الشكلي ، وكل وجه دون الآخر هو لا شيء »[16] .

ولعل ذلك ما يتضح – من جانب آخر – في محاولتهم ربط الابداع بالانفعالات وهو ما جاء بـه ابن رشيق على لسان دعبل بقوله[17] : « من أراد المديح فبالرغبة ، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء ، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق ، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء » . ويبدو من خلال هذا النص أن الصلة بين الانفعال النفسي والعمل التي واضحة في الحض على رد الابداع إلى : الرغبة والبغضاء ، الشوق والعشق ، والاستبطاء . ولكن ما يمكن تأكيده هو أن هذه السمات لا تعني الشمولية والاكتمال في تحديد عوامل الابداع التي كانت بحاجة الى الدقة في التحليل والتوضيح ، وعلى الرغم من ذلك فلا يمكن أن ننكر جهودهم ، ولا سيما فيما يتعلق بالجانب النفسي في الأدب .

وعلى ضوء ذلك فان البنية العقلية في مفهوم عملية الخلق الفني التي جاء بها نقادنا لا تخلو من نظرات تأملية نفسية لمحاولة استكناه حقيقة النص ، قصد الدخول إلى عمق كيان العالم الداخلي لهذه النفسية المعبرة عن روح الانسان ، وهو ما جاء على لسان حازم القرطاجني حين محاولته توضيح حقيقة البواعث النفسية لعملية

---

16 . د. صبحي البستاني : مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية / مجلة : الفكر العربي المعاصر ع ٢٣ ، ١٩٨٢ – ١٩٠٣ ص ٩٩

17 . العمدة : ١/١٢٢

الخلق الشعري في كونها : « أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس ، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ، ويقبضها بالكآبة والخوف ، وقد يبسطها أيضاً بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار الى مآل غير سار »[18] .

إن هذا النص يستكشف لنا ـ دون شك ـ عن نظرة معينة لدى القدامى لمعنى الانفعال في نبع الشعر بما يحمله من بواعث مثيرة لتحريك القرائح ، وفي ذلك ما يعكس بنية النص من الداخل بشكل يبدو فيه الكشف عن الحياة النفسية الكامنة في الذات المبدعة ، وهو اهتمام غير وارد عند كل النقاد القدامى ، وهذا لا يعني ـ بالمرة ـ أن الأثر الانفعالي لعملية الابداع منعدم في نقدنا القديم .

إن النصوص الواردة في كتاب منهاج البلغاء توثق ما نقصده من ارتباط الابداع بالانفعال ، كما تنصف اهتمام النقاد القدامى ، وتعطي في الوقت نفسه صورة بداية استكشاف الجانب النفسي للعملية الابداعية بشيء من التمايز بين الانفعال وفعل الكتابة ، إلا أن هذه المحاولات كانت تنقصها الدقة ، والاستمرارية ، شأن كل بداية لعمل ما . لذلك كانت تبدو المصطلحات في هذا الشأن غامضة بعض الشيء ، أو تأخذ مساراً سطحياً في مفهومها ، سواء ما تعلق منها بالبواعث في تحريك انفعالات الشاعر وتأثيرها النفسي في جودة

---

(18) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الادباء ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، ط ٢ ١٩٨١ ص ١١

الشعر ورداءته ، أم ما جاءت به هذه النواة النفسية لعملية الابداع على صعيد التحليل للأثر الفني في صياغته النهائية القديمة التي كانت تساير العصر .

بين هاتين الامكانيتين جاء حازم القرطاجني ليوضح مسار عملية الابداع ضمن أحقية البواعث والتفاوت فيما بينها في تحريك الانفعالات وأهمها في رأيه « الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة »[19] .

إن اهتمام النقاد بهذا الجانب من التفكير النفسي يتعدى صفة الدلالة الظاهرية بالمعنى العام لكلمة النفس فالوجد هنا تجاوز التفسيرات الظاهرية السطحية الى المعنى القصدي ، الذي يذهب إليه حازم بالنزوع التلقائي للفرد في معناه العاطفي ، وليس أدل على ذلك من ربط هذا المدلول بدلالتي : الشوق و الحنين للتعبير عن رقة العاطفة وتوقان النفس ، كل ذلك يدخل في معنى العواطف الانسانية التي قعدت لها الدراسات النفسية الحديثة ، وقد جاء حازم القرطاجني بآرائه التي لم نفض في استعراضها على الرغم من كثرتها وطولها — ليحفز الشعراء إلى الابداع الفني الرفيع والافلات من قيود التقليد .

قد يبدو مثل هذا الفهم سطحياً ولا قيمة له ، فيما نحن بصدد البحث فيه إلا أن اهتمامهم به وتكرارهم له يكشف عن ذلك الادراك الواعي للعملية النفسية الكامنة وراء عملية الخلق الفني ، وفي ذلك ما يوضحه ابن رشيق مرة أخرى بقوله[20] : « مع الرغبة يكون المدح والشكر ، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ، ومع الطرب

---

(19) المرجع السابق ص ٢٤٩

(20) العمدة ح ١/١٢٠

يكون الشوق ورقة النسيم ، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع » •

وهي قواعد أربع « الرغبة ، الرهبة ، الطرب ، الغضب » لا تقل عن سابقاتها في تحديد استعمالها الواعي لعملية الابداع ، وقد تكررت هذه العناصر في مواقفهم النقدية ، مما يوحي بالمعنى الدلالي لهذه المصطلحات في فهم عملية الابداع • فقد جاء على لسان عبد الملك بن مروان قوله لأرطأة بن سهيّة : « أتقول الشعر اليوم ؟ فقال : والله ما أطرب ولا أغضب ، ولا أشرب ، ولا أرغب ، وانما يجيء الشعر عند احداهن »[٢١] • كما قيل « أشعر الناس : امرؤ القيس إذا غضب والنابغة إذا رهب ، وزهير إذا رغب ، والأعشى إذا طرب »[٢٢] • وكلها معان واحدة في صيغ متفاوتة ـ مستقاة من منبع الفكر النقدي القديم ـ التي تنم عن المستوى النفسي لولوج النص الأدبي من الداخل لمعرفة كنه الذات المبدعة ، ولم تكن هذه الجهود التي تبرزها هذه النصوص المتناثرة في ثنايا كتب التراث النقدي إلا محاولة للدخول في عمق معرفة الذات من خلال النتاج الفعلي للابداع الذي يحمل معنيين : معنى ظاهراً ، ومعنى خفياً • المعنى الظاهر هو : ما توصل إليه النقاد القدامى بمنهجهم الوصفي في التحليل والاستقراء ، والمعنى الخفي : هو تلك العوامل النفسية الكامنة في الذات المبدعة من خلال استقراء النصوص برؤى معرفية متبصرة ، متجاوزة في ذلك المعنى السطحي التصريحي ـ تلك التي اتفق عليها جمهور النقاد القدامى ـ لكثير من المصطلحات القديمة ، وذلك قصد استكشاف جوهر الذات المبدعة ـ القديمة ـ مروراً بالمنهج الوصفي الظاهري

(٢١) المصدر السابق : ١/١٢٠

(٢٢) المصدر نفســه : ١/٩٥

القديم الذي يفيدنا في استحضار المصطلحات لتبني عليها أحكاماً تجمع بين احياء الماضي ودفع الحاضر •

ز ـ مثيرات العواطف لدوافع الابداع :

رأينا أن الصلة بين الانفعال النفسي والعمل الفني في تراثنا النقدي لا تقل وثوقاً وأهمية عنها في الدراسات الحديثة ، غير أنها بحاجة إلى من يستكشف عنها اللثام ، ويبزغها للوجود الأدبي في اطارها العام الذي تستحقه ، وللالمام بهذه الظاهرة نكتفي هنا بالاشارة إلى مثيرات العواطف للقدرات الابداعية ، وهي جوانب لا تقل أهمية عن هذه الصلة لكي نفهم تطور مراحل عملية الابداع في تراثنا النقدي •

إن جهود النقاد القدامى الذين يحاولون التدليل بعنصر الاثارة الانفعالية في العملية الأدبية كانت عاملاً أساسياً لتطور الحركة الابداعية ضمن مؤثرات حالة الشاعر النفسية ، وإن الدلالة الحقيقية لهذه المثيرات تكمن في المقارنة بين دواعي الشعر التي كانت ترجمة دقيقة لمثيرات العواطف ـ عندهم ـ ضمن علاقات خارجية ، تتمثل في البيئة الطبيعية وأخرى داخلية تتعلق بذات المبدع ، وقد عبّر عن ذلك ابن قتيبة بقوله[٢٣] : « وللشعر تارات يبعد فيها قريبه ، ويستصعب فيها ريّضه ••• ولا يعرف لذلك سبب ، إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم » •

على أن هذه العوامل ـ وغيرها مشتركة ـ كانت في رأي النقاد ، هي السبب الرئيس في عدم الاستجابات النفسية لدى الشاعر ،

(٢٣) الشعر والشعراء : ١/٢٥

من ذلك ما جاء به ابن رشيق ـــ مدعماً الفكرة السابقة حين عقد باباً خصه لعمل الشعر ، وشحذ القريحة له . فجاء على لسانه[24] : « سألت شيخاً من شيوخ هذه الصناعة فقلت : ما يعين على الشعر ؟ فقال : زهرة البستان ، وراحة الحمام » .

إن صفاء العقل المتولّد من النقاهة الذهنية التي يستشعر بها المبدع تثير فيه الاحساس بنبض الحياة ، وهي نشوة تكون في ازدياد مطرد نتيجة التعلق بالحياة ، والمبدع يجد نفسه مدفوعاً بهذه الرغبه الوهاجة اتجاه تأمل الطبيعة بوصفها المصدر الأساس الذي يستمد منها مادته الخام نتيجة ، احساسه بجمال الطبيعة « لأنك لا تعدم الاجابة والمواتاة ان كانت هناك طبيعة »[25] لذلك ركّز ابن رشيق على عامل الطبيعة بشقيها : الصامت والصائت « زهرة البستان وراحة الحمام » ومعنى هذا أن المبدع في نظر القدامى ـــ وحتى في نظر الدراسات الحديثة ـــ يكون مدفوعاً بقوة الطبيعة للتعبير عن أحاسيسه .

وقد أضاف ابن رشيق إلى ذلك ـــ من ضمن الدوافع التي تعين على الشعر ـــ عامل الأمن الغذائي الطيب (الشهي) ، وسماع الصوت العذب ، بقوله : « وقيل ان الطعام الطيب ، والشراب الطيب ، وسماع الغناء، مما يرق الطبع، ويصفي المزاج، ويعين على الشعر »[26] لأن نشاطات النفس البشرية في رأيه تكون نتيجة لما قد يحدث من تفاعل واستجابات بين كل الأجهزة التي يتمتع بها الانسان .

---

(24) العمدة : 1/211

(25) البيان والتبيين : 1/138

(26) العمدة : 1/211

إن أهمية الغذاء الجيد ، والتطريب العذب[27] شيئان متلازمان، وضروريان في حياة المبدع ـــ في نظر ابن رشيق ـــ حتى يتمكن من التعبير عن عاطفته بارتياح ، والقيمة الحقيقية لهذين العاملين لا تكمن في اشباع الأعضاء بنفسها ، بل ، في التهيؤ النفسي الذي يحدثه النتاج الابداعي مع القدرة الفائقة على ربط النتاج الفكري بما يتوافر له من أمن غذائي جيد، ونغم صوتي عذب . بعد تنظيم الحواس في سبيل تشكيل ما يجيش في كيان المبدع بما يفرزه من ظهور فعلي لنتاج جيد .

وبذلك يكون ابن رشيق قد حاول أن يجمع بين المثيرات الأساسية في عصره على أنها القوة الشافية للعملية الابداعية ، وقد تأتي هذه الدوافع حافزاً لما هو دقيق في الأعماق لتفجير الانفعالات بصورة ما ، من أجل تحقيق الذات في القيمة الفنية للعمل الابداعي .

لقد أدرك العرب ـــ إذن ـــ الخصائص الداعية لتحريك القرائح على أنها هي التي تشكل صعوبة العملية الابداعية ، وقد جاءت محاولاتهم في هذا الباب عرضية بوصفها أحكاماً شاملة ، لأنها لم تتأتّد عندهم باعتبارها ضرورة منهجية ، فاذا نحن تتبعنا آراء الباحثين القدامى المكتملة في النقد الأدبي لوجدناها تكاد تكون أحكاماً جاهزة ، تداولتها الألسنة دون أن تكون هذه الأحكام نابعة من مصدر تقويمي داخلي ، من مؤثرات حالة الشعور النفسية لأن القاعدة المرتكزة عليها آنذاك قاعدة تعكسها بساطة الحياة المبنية على

---

(27) هذا ما تؤكده الدراسات النفسية الحديثة بأن هناك ارتباطاً عضوياً بين الجانب البيولوجي ، والجانب النفسي ، علما بأن هذه الفكرة ليست مطلقة في تفسير عملية الابداع .

الأحكام السهلة ، وطبيعة الصحراء التي تظهر بسعتها الشاملة للوجود، فانعكس هذا التقويم الخارجي في بساطة طبيعة الحياة وشمولية الرؤية على الحقيقة الأساسية للفعل الابداعي ، بالاضافة إلى تداخل حقول المعرفة التي تساعد على التخصص في طرق باب الموضوعات مستقلة على ما هو عليه الحال اليوم .

لذلك جاءت أحكامهم في حقول المعرفة ـ والابداع عامة ـ تلقائية على أساس ذوقي ، أخلاقي ، وهما خاصيتان ميزتهما الانطباعية فيما يتصل بتقويم الأثر الابداعي .

ولم تكن هذه الفرضيات البسيطة عائقاً في خلق مجموعة من المسلمات كانت بمثابة البذور الأولى للدراسات النفسية في التراث النقدي ، فارتبطت ، هذه بتلك ، فحدث ما يسمى بالابداع البنّاء الأصيل ، الذي تبعه المنهج المعبر عنه في شكله المعهود ، وعموميته المتعارف عليها في تراثنا النقدي .

وقد جاء على لسان ابن قتيبة في تعبيره عن المؤثرات النفسية في عملية الابداع قوله : « وللشعر دواع تحث البطيء فتبعث المتكلف ، منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب »[٢٨] . كما جاء في تعليقه عن قصة الكميت في مدحه بني أمية وآل أبي طالب « وشعره في بني أمية أجود منه في الطالبيين ، ولا أرى علّة ذلك إلا قوة أسباب الطمع ، وايثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة »[٢٩] .

---

(٢٨) الشعر والشعراء : ١/٢٣

(٢٩) المصدر نفسه : ١/٢٤

كان النقد العربي القديم ـ اذن ـ ينظر إلى دواعي تحريك القرائح من منظور الشمولية التي تعالج الظاهرة من باب التعميم في الحكم ، فأضحى يجنح إلى الاعجاب والعواطف الذاتية . وهكذا صارت هذه الأحكام تجري على ألسنة النقاد القدامى حتى قال مرة بعضهم : « من أراد أن يقول الشعر فليعشق فانه يرق ، وليرو فانه يدل ، وليطمع فانه يصنع . وقالوا : الحيلة لكلال القريحة انتظار الحمام ، وتصيّد ساعات النشاط ، وهذا عندي أنجع الأقوال ، وبه أقول ، وإليه أذهب »[٣٠] . فالشوق ، والشراب ، والطرب ، والغضب ، والطمع ، وايثار النفس ، عند ابن قتيبة ، والعشق ، والرواية ، والطمع ، وانتظار الحمام وتصيّد ساعات النشاط ـ وهو المهم ـ في نظر ابن رشيق . كلها عوامل ـ سواء ما تعرضنا لها قبل قليل ، أو جيئت في الحال ـ أساسية للابداع ، لأنها تعطي القيمة الجمالية لمفهوم الشعر في عملية التذوق والوظيفة الشعورية التي تقوم على ايثار النفس التي عبّر عنها ابن رشيق بقوله[٣١] : « وانما الشعر ما أطرب ، وهز النفوس ، وحرك الطباع » لتجود القريحة بالابانة والاعراب عنه .

العقل الباطن في نظرية الابداع :

إن ظاهرة الالهام في العملية الابداعية ظاهرة قديمة ، بدأ الاهتمام بها منذ فلاسفة اليونان القدامى ، وبالأخص منهم أفلاطون الذي أرسى قواعد هذه النظرية* ، ثم تبعه في ذلك الفكر العربي القديم الذي عني بهذه الظاهرة على نحو ما هو مسطّر في قصائد الشعراء ،

---

(٣٠) العمدة : ١/٢١٢

(٣١) المصدر نفسه : ١/١٢٨

فاستكشفوا بذلك مصدر الالهام النابع من الذات الداخلية عن طريق هاجس خفي ، أو قوى روحية خارقة تحرك مشاعر المبدع ليترجم ما تمليه عليه هذه الشياطين ، فيرتبط بذلك ابداعهم الشعري ارتباطاً وثيقاً بارجاع مصدره إلى الالهام ، ظناً منهم أن : « عبقريتهم الشعرية هي رهن اشارة الجن ، فهم يرددون ما يتلقونه منهم من أبيات . هذا ما استطاع العرب أن يتوصلوا إلى تعليله في عصرهم الاسطوري فيما يتعلق بمصدر النبوغ والالهام عند شعرائهم المبرزين . فقد نسبوا وحي الشعر الى الجن جرياً على عادتهم في نسبة كل ما لهم ، وجهلوا حقيقته إلى الجن . وقد أدرك الشاعر نفسه أن هناك قوة عجيبة خفية ترافقه وتعينه على قول ما يتعذر على غيره من سائر الناس ، وهي روح تختاره من بين أترابه ، تعطف عليه وتلهمه رائع الكلام في قالب موزون مقفى ليفتن به الناس . ولا تخونه ولا تتركه ما دام يقول شعراً »(٣٢) .

إن البحث عن عوامل الابداع في نظر القدامى يقودنا إلى مصدر غيبي تتحكم فيه قوى خفية ، وكأن لا شأن للادراك والوعي الابداعي

* ان الشعر في نظر افلاطون لا قيمة له الا اذا كان صادرا عن عاطفة مشبوبة والهام يعتري الشاعر فيه ما يشبه الوجد الصوفي ، أو نشوة النبوة او وجد الحب ، فلا تكفي الصنعة وحدها بخلق الشعر ، اذ أن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائما لا اشراق فيه اذا قورن بشعر الملهم ...

ـ ينظر ، د. محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث . ٣٧٦

(٣٢) نها توفيق نعمة : الجن في الادب العربي ، دار صيدا بيروت ١٩٧١ ص ١٤٦ .

إلا جودة الالقاء والحفظ ، في حين يتركز مصدر دوافع الخلق الفني لعبقريتهم الابداعية في ذلك القرين الذي يلازم الشاعر ، حتى أنهما يشكلان بانصهارهما ذاتاً واحدة يكون الشاعر لسان حالها ، متلبساً بها حين يدع تأثيرات هذه القوى الخفية تنثال عليه بافرازات وهواجس تمنحه قدرة الكلام العجيب فتستسلم له ذاته ، إذ تستجيب لرغبات عالمه الباطني وتتخذ لغة اللاشعور قناعاً فكرياً لها ، ودلالات بفعل القوى الخفية التي تحركه .

الابداع ـ على هذا النحو ـ تلقائي سحري يرد على الشاعر دون أن يتوقعه ، ولهذا كان القدامى يعتقدون أن لكل شاعر جناً ، يكون أداة له « لذلك تعددت الشياطين ، وعرفت بأعلام مختلفة ، خص كل منها بشاعر (فلافظ بن لاحظ) هو جن امرىء القيس . و (هبيد) هو قرين عبيد بن الأبرص . و (هاذر) هو صاحب النابغة . و (مسحل) هو شيطان الأقشى وكان أيضاً للمخبّل السعدي شيطان يدعى (عمرو) فهؤلاء الشياطين يختارون الفحول من الشعراء ويقولون الشعر على ألسنتهم ... وأخيراً هنالك شيطان مشترك بين جميع المجيدين ويدعى (الهوبر) ، وآخر بالمسفين ويدعى (الهوجل) . فمن انفرد به (الهوبر) جاد شعره وحسن كلامه ، ومن انفرد به (الهوجل) ساء شعره وفسد كلامه »(٣٣) .

إن ارتباط الشاعر القديم بالقوة الكونية أمر ضروري في حياته تعكسها طبيعة الصحراء والخلاء بالفلاة ، فأخذت الكلمة الشعرية قداستها بفعل هذه القوة الكونية التي ارتبطت أساساً بعالم الجن التي كانت لها قداستها في حياة العربي ، ملفوفة بالخيال وبروح

(٣٣) المصدر نفسه : ص ١٥٠ ، ١٥٦

لا عقلانية ، في كون هذه القوى خفية « إلا أن في استطاعتها أن تتجسم متى شاءت . فتظهر على هيئة جسم من الأجسام . إذ أن للجن قدرة على التشكل بالشكل الذي تريده ، تظهر في صورة حيوان أو في صورة إنسان أو غير ذلك »[34] من الصور الوهمية التي تتجسد في غير طبيعتها الأصلية ، بينما تؤثر في ذهن الانسان بطريقة روحانية ، تعطي قدرة الابداع من تشاء من خيار البشر الذين يكون اتصالهم المباشر مع العالم الروحاني بما توافر لهم من شروط غيبية ، تهبهم العبقرية الشعرية التي لا يراها البحث الحديث تتلاءم وطبيعة الابداع التي « تتفتق من الداخل طالما أن الظروف الملائمة متوافرة »[35] لنخبة من الشعراء اختيروا لذلك ، وكانت لهم قدرات خارقة واستعدادات فطرية ، تميزهم عن غيرهم من البشر بفضل التأثير الفعلي للقوى الروحية التي وهبت لهم دون سواهم ، وهو تفسير ميتافيزيقي تحاول الدراسات السيكولوجية تأويل مضامينه بما تحيط به من هالة غيبية .

غير أن التفسير الواقعي لهذه الظاهرة يرى الوقائع الحسية تتنافى مع ما ينبعث من داخل الشاعر ، إذ لا شأن لذلك في الالهام الغيبي بحجة أن مصدره من صنع المرء لا غير ، وأن ما يقوم به الملهم لا يتعدى كونه يُخضع عملية التفكير الى عملية التجريب : « التي تتبنى على أساس المحاولة والخطأ في ذهنه ، أو في الواقع

---

(34) د. جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، دار العلم الملايين مكتبة النهضة بغداد ط ٣ ١٩٨٠ ، ٥ ص ٧١٧

(35) يوسف ميخائيل اسعد : سيكولوجية الالهام ، دار غريب للطباعة ١٩٨٣ ص ٩

العملي ويستخلص من تلك العمليات نتائج مبهرة تعتبر في أنظار البعض الهامات خارقة ، ولعل من الأوفق أن يقال أن بعض الناس يفيدون أكثر من غيرهم من عملية المحاولة والخطأ . وهؤلاء هم الملهمون »[36] .

أما السيكولوجيون فيرون أن قوى الالهام لا تتجاوز داخلة الانسان وسبر أغوار مكنوناته ، وبهذا ينحو موضوع الابداع في ظل الدراسات النفسية الحديثة منحى يختلف عن باقي الدراسات الأخرى ، من حيث كونه قوة فعالة مشحونة بقوة خصوبة التفكير التي تحفز المبدع على الانتاج الابداعي والتشكيل الفني بطرق مختلفة يتحكم فيها العقل والوجدان والارادة .

وبذلك يمكن رد عملية الالهام ومصادرها الخارجية إلى ذهنية المبدع التي تتملكها قوى معقولة ، لا نستطيع احالتها الى القوى الخفية المحفزة على الابداع وهذا ما تؤكده الدراسات النفسية الحديثة إذ تركز على أهمية العقل والشعور والارادة .

وقد تفطن النقاد القدامى إلى مثل هذا التفسير بشيء من التحفظ ، وهو ما نلمسه عند الجاحظ حين نقل لنا معاناة سويد بن كراع العكلي في العملية الابداعية والتي يقول فيها :

أبيتُ بأبوابِ القوافي كأنما

أُصادي بها سِرباً منَ الوَحشِ نُزَّعا

---

(36) المصدر نفسه : ص ١٥

اكالتها حتى آعرّس بعدما
يكون سَحيراً او بعيد؟ فاهجعا

عواصي الا ما جعلت امامها
عصا مزبدي تفشى نحوراً والذرعا

يعلق على هذه المقطوعة بقوله : « ولا حاجة بنا مع هذه الفقرة إلى الزيادة في الدليل على ما قلنا ولذلك قال الحطيئة : خير الشعر الحولي المحكك »[37] .

وما يبرهن أيضاً على أن الخواطر الشعرية لا تأتى الا بعد جهد ووعي من الشاعر قول الفرزدق : أنا أشعر تميم عند تميم ، وربما أتت عليّ ساعة ونزع ضرس أسهل عليّ من قول بيت[38] . وينقل عن الجاحظ قول القدماء في الاشادة بجانب الارادة والجهد في العملية الابداعية وذلك حين : « يمدحون الحذق والرفق والتخلص إلى حبات القلوب وإلى اصابة عيون المعاني ، ويقولون : أصاب الهدف إذا أصاب الحق في الجملة . ويقولون : قرطس فلان وأصاب القرطاس ، وإذا كان أجود أصابه من الأول ، فاذا قالوا رمى فأصاب الحفرة ، وأصاب عين القرطاس فهو الذي ليس فوقه أحد »[39] .

لقد ارتبطت عملية الخلق الفني بربات الشعر عند اليونان وشياطين الشعر عند العرب ، غير أن هذه النظرة التي حملها لنا التراث الانساني سرعان ما بدأت تستكشف حقيقتها على يد العقلانيين

---

(37) البيان والتبيين ٢/٤١

(38) الشعر والشعراء ١/٢٥

(39) البيان والتبيين ١/١٥٣

الذين لم يسلموا بالطريقة نفسها التي تقبلها القدامى ، لأن تطور طبيعة البحث تقتضي التمعن في الشيء والتقصي في حقيقته ، الى أن يأتي على الصورة التي يرتضيها العقل ، ويتقبلها المنطق ، وتعددت المفاهيم في ظل الدراسات الحديثة التي أضفت على جانب الالهام في الشعر اضافات أخرى مستندة أساساً من العقل الباطن للذات المبدعة ، ولا أساس لشياطين الشعر من الصحة في شيء لعدة أسباب أهمها : ما ذكره الجاحظ بقوله[40] « أصل هذا الأمر * وابتداؤه ، أن القوم لما نزلوا بلاد الوحش عملت فيهم الوحشة ، ومن انفرد وطال مقامه في البلاد والخلاء ، والبعد من الأنس استوحش . ولا سيما مع قلة الأشغال والمذاكرين . والوحدة لا تقطع أيامهم إلا بالمنى أو بالتفكير . والفكر ربما كان من أسباب الوسوسة . وقد ابتلى بذلك غير حاسب ... وإذا استوحش الانسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير ، وارتاب ، وتفرق ذهنه ، وانتقضت أخلاطه فرأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع وتوهم على الشيء اليسير الحقير أنه عظيم جليل . ثم جعلوا ما تصور لهم من ذلك شعراً تناشدوه ، وأحاديث توارثوها فازدادوا بذلك ايماناً ونشأ عليه الناشيء وربي به الطفل ، فصار أحدهم حين يتوسط الفيافي وتشتمل عليه الغيظان في الليالي الحنادس فعند أول وحشة وفزعة ... وقد رأى كل باطل ، وتوهم كل زور ، وربما كان في أصل الخلق والطبيعة كذاباً نفاجاً وصاحب تشنيع وتهويل ، فيقول في ذلك من الشعر على حسب هذه الصفة ، فعند ذلك يقول : رأيت الغيلان ! وكلمت السعلاة ! ... فالراوية (عندهم)

---

(40) الجاحظ : الحيوان تح / فوزي عطوي مكتبة محمد حسين النوري دمشق بالاشتراك ط ١ ١٩٦٨ ج ٦ ص ٢٤٨ ـ ٢٥٥

* لاهمية النص ندرجه كما هو .

كلما كان الاعرابي أكذب في شعره كان أطرف عنده ، وصارت راويته أغلب ، ومضاحيك حديثه أكثر ، فلذلك صار بعضهم يدعي رؤية الغول ، أو قتلها أو مرافقتها أو تزويجها » .

إن نظرية شيطان الشعر التي جاء بها القدامى لا يمكن التسليم بها كحكم جاهز ، والا جمّدنا طبيعة البحث العلمي ، لأن شذرات هذه المقولة تدعونا إلى الشك ، أن لا دور للعقل في العملية الابداعية، وأن أجود الشعر القديم يهبط على أصحابه من قوى خفية ، وهواجس سحرية غيبية تتجسدفي شياطين الشعر الذين ليسوا سوى: «شخصيات منتحلة من نسج الخيال المستمد من العقل الباطن »[41] .

كما أنه يمكن ارجاع ذلك إلى عامل أساس هــو اللا وعي في عملية الخلق الفني واستئصالها من النزعات الباطنية المكبوتة للفــرد من خلال الخبرات الشعورية المكتسبة من ضمن اللا شعور الجمعي ، فيندفع بذلك الابداع المجدي بالمدراكات الخارجية ، أما ما قيل عن شيطان الشعر فلا يتعدى كونه أصداء الصحراء ، والتوحش في القفار، لتصور بذلك منبعاً ميثولوجياً في حياة الشاعر وكأن ما يأتيه من هتاف عبارة عن حقيقة واقعة ، غير أنها وساوس تنتاب الشاعر نتيجة توحشه في القفار والفيافي ، لذلك « ينبغي ألا يفهم الالهام على أنه نوع من الفيض ، يفيض على النفس كما يفيض الماء من النبع فتندفع للقــول دون روية وفكر ، وانما هو الصنعة الفنية الجيدة التي تنبعث عــن استعداد فطري وثقافة مكتسبة . فالالهام نضج فني يبزغ من الداخل

(٤١) حامد عبد القادر : دراسات في علـم النفس الادبي ، المطبعة النموذجية ص ٢١ .

بعد فترة من التحصيل الثقافي والتأمـل الواعي والاثارة النفسية وليس اشراقاً على النفس فجأة »[42] .

إن الشرود الذهني الذي انتاب الشاعر في هواجسه وما تصوره من أصداء الفلوات أدى به الى انتساب ما يرد عليه من تداعيات الى مسمع الجن التي تمدهم بفيض كلامي وما ذلك في حقيقـة الأمر إلا تمويها داخلياً يمارسه الشاعر حين يركز في تفكيره بشدة الانفعال ، وما راوده من ظنون ووساوس حين كان يختلي بنفسه ، فيعزي ما يختلج الذات الداخلية الى الجن ، فكأن « الانســان إذا جلس في الخلوة وتواترت الخواطر في قلبه فربما صار بحيث كأنه يسمع في داخل قلبه ودماغه أصواتاً خفية ، وحروفاً خفية ، فكأنما متكلماً يتكلم معه ، ومخاطباً يخاطبه ، فهذا أمــر وجداني يجده كل أحــد من نفسه »[43] .

إن هذه الصلة ــ صلة الكائنات الخفية بالشاعر ــ ودورها في العملية الابداعية هي الصلة نفسها التي تنتاب الذات ، بوصفها ظاهرة شكلية ، وهي مقارنة من حيث ارتباط الذات بالعالم الخفي ليس إلا . وأن ما يدعيه الشعراء بما تمده لهم الشياطين من ذلك الفيض الكلامي عن طريق تراسل الحواس ، وتداعي الوعي الابداعي على ذات الشاعر ليس إلا صورة وهمية .

(٤٢) د. عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي القديم ، مكتبة الشباب ١٩٨١ ص ٥٥ . ٥٦

(٤٣) الرازي فخر الدين : التفسير الكبير / دار احياء التراث العربي بيروت ط ٣ ١/٨٧

الفصل الثاني

الرؤية السيكولوجية لعملية الابداع

- التحليل النفسي عند فرويد
- الشعور بالدونية عند آدلر
- الاسقاط عند يونج
- الحدس عند برجون
- محاولات أخرى

تميز النصف الثاني من القرن العشرين باهتمام بالغ فيما حققته الانسانية من تقدم ملموس وبثروة كبيرة من المعرفة ، وبخاصة في ميدان العلوم الانسانية ، كما أدت هذه الدراسات إلى تنشيط البحث العلمي في جميع فروعه المتشعبة ، وقد حظيت الدراسات السيكولوجية — إلى جانب هذا — بثروة بالغة الأهمية ، وصارت الحاجة إلى الاهتمام بالفن في العلوم النفسية أمراً ملحاً في ميدان البحث العلمي لاثراء جهود المحللين النفسيين الذين اقتحموا ميدان الأدب ، بما في ذلك جهود النقاد الذين استفادوا في دراستهم من استخدام أدوات التحليل النفسي .

غير أن النظر الفلسفي من حيث فكرة اللاشعور وعلاقة ذلك بالابداع ، ضارب في القدم ، يمتد بجذوره إلى الفلسفات القديمة حين اجتذب اهتمام الفلاسفة بالنظر الى التفرقة بين الشعور واللاشعور[1] ، للتمييز بين النشاطات الفعلية التي تتم بها معرفتنا

---

(1) يقول افلوطين : كثيرا ما يحدث لنا في حالات الصحو ان نفكر وان نعمل دون أن نشعر بتلك العمليات في اثناء قيامنا بها . فليس من اللازم اذا كنا نقرأ شيئاً ما أن نشعر باننا نقرأ خاصة اذا استغرقتنا القراءة استغراقا تاما . بل ان الشعور بعمل من الأعمال يضعف النشاط فيه ، بينما يكون العمل وحده دون الشعور به أشد نقاء وأكثر حيوية وصفاء . ينظر علم النفس الفردي ص ٢٠

ارجي ، وبين ادراكنا لهذه النشاطات عن طريق التنبيهـات
ثم تواصلت جهود القدامى في هذا الشأن — بين آخـذ
الى أن جاء « ليبنتز » الذي أدخل في فلسفته فكرة اللاشعور
ي ذلك « كانت » حين ركز على المدركات التي نشعر بها ،
إن ما لا نشعر به من أنواع الحس والمؤثرات التي يمكـن
حقل لا حدود له ، لأن الأفكار الواضحة لا تشغل من النفس
متناهياً في الصغر يضيئه الشعور ، فاذا عرفنا تلك الحقيقة
أنه لم يستكشف في عالم الفكر الفسيح سوى جانب ضئيل
له ، كان علينا أن نمعن التأمل في طبيعة الانسان عن دهشة
[2] ، ثم جاء الحديث مفصلا في فلسفة « هارتمان » عـن
بانقساماته إلى الحب الجنسي ، والسلوك الأخلاقي ، وفي
الجمالية والانتاج الفني ، وفي التصوف ، بل عن اللاشعور
خ نفسه ، فقال : « إن التفكير الشعوري يقتصر على النقـد
والمقابلة ، والتصحيح ، والتصنيف ، والموازنة ، والربط ،
ج العام من الخاص ، وترتيب الحالات الخاصة تبعاً للقاعـدة
غير أنه لايمكن أن يبدع في الانتاج أو يفتن فيه إذ يعتمد
في ذلك على اللاشعور كل الاعتماد[3] ، ثم توالت الدراسات
الشأن لاظهار المعالم النفسية اللاشعورية والسلوكيـة ضمن
النفس العام الى أن بدأت تتأصل قواعده باتجاه الباحثين
الميدان وجنوحهم إلى الجانب المادي فيه في ظل الدراسـات
ة حتى بلغ البحث في هذا الشأن ذروته مع « فرويد » كما
في حينه .

. اسحاق رمزي : علم النفس الفردي (اصوله وتطبيقه) ،
ر المعارف ط ٣ ١٩٨١ ص ٢٢
رجع السابق ص ٢٣ — ٢٤

إن موضوع الابداع في دراسة السيكولوجيين من الموضوعات التي بدأت تبرز بشكل واضح خلال السنوات الأربعين من هـذا القرن أو قبل ذلك بقليل عندما « كانت هناك بحوث في هذا المجال قبل الحرب ، بل قبل الحرب العالمية الأولى ، لكنها لم تكن بالغزارة و لابالدقة القائمة على المشاهدة المضبوطة والتحليل الكمي ، ولا كانت لها القدرة على الوصول الى نتائج ذات امكانيات تطبيقية ، بالصورة التي نشهدها في البحوث الحديثة »[4] .

إن انارة السبيل إلى توضيـح عمليـة الابداع أمر هـام في الدراسات الحديثة التي يقودها علم النفس التجريبي ، ومع ذلك فان هذه الظاهرة الابداعية ما تزال في مهدها ، دون أن تأخذ حظها الأوفر من التمحص ، على الرغم مما يبذله الباحثون من جهد في هـذا الميدان لاكتساب الاطار الشمولي لبريق لحظة الابداع ، وقد حاولت هذه الدراسات أن تولي هذه الظاهرة حقها وبطريقة علمية ، يسودها الطابع المنهجي في بداية القرن العشرين . والمعروف أن هذه الظاهرة مرت عبر التاريخ بمراحل عديدة ، وبديهي أننا لن نتحدث عن هذه المراحل — جملة وتفصيلا — ، فليس هذا ما يفيد موضوعنا الـذي نحن بصدد البحث فيه ، غير أنه لا بد من اعطاء نظرة مختصرة عـن طبيعة الابداع في مرحلته الأولى التي صورها لنا التاريخ .

لقد استرعى انتباه — كثير من — النقاد والباحثين القدامى أن ظاهرة العملية الابداعية تأتي من قوة الهية ، ومرد ذلك أن عمليـة الخلق الفني — هذه — تتم عن نشوة الهية من مصدر ما تلهمه للشاعر

(٤) ينظر د. مصطفى سويف : النقد الادبي ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة ، مجلة فصول : م ٤ ، ١٤ ، ١٩٨٣ ص ٢١ .

ربات الشعر « في الآداب اليونانية ، وشياطين الشعر في الأدب العربي القديم » • غير أن الانسياق وراء نظرية الالهام في تفسير عملية الابداع لن يفيدنا في شيء ، لأنه ليس نشاطاً ارادياً يتحكم فيه المرء ، كما أن هذه النظرة في مفهومها لتفسير طبيعة العملية الابداعية تتنافى مع الدوافع التي تسهم في تحريك القريحة من خارج عالم الوعي ، على أن ذلك هبة من قبل قوى خارجة عن ارادة الشاعر يتلقى بفعل منشطيها أوامر الابداع •

وبذلك يكون اقرار القدامى بالعالم الروحاني أمراً مشكوكاً فيه ، وتفنده النظريات العلمية الحديثة لما وصلت إليه من ادراك كنه العقل الانساني ومشاعره ، غير أنه يمكن التسليم — بتحفظ — بما يزعم هؤلاء القدامى بشأن ارجاع عملية الابداع إلى صنع الآلهة ، على أن يكون تعليلنا لذلك هو ربط الالهام بالخيال ، وتقديمه على العقل ، واللجوء إلى الحلم ، وهما خاصيتان ميزتهما الرومانسية الابداعية ، وحتى في هذه الحالة يبقى التفسير الموجه إلى عملية الابداع في هذا الاطار ناقصاً ، ولا يتناسب مع ما توصلت إليه النظريات السيكولوجية الحديثة ، وما وجه من انتقاد الى أنصار نظرية الالهام، وما روج له الرومانسيون ، وينتج عن ذلك أنه لا بد من عوامل أخرى تسهم بدورها في خلق عملية الابداع باخضاعها الى العمليات العقلية المرتبطة أساساً بجهد يقظة المرء وادراكه الحسي ، وما تؤكده نظريتا الشعور واللاشعور في الانتاج الأدبي ، « وعلى هذا النحو إذا كان على الفنان أن يمسك بالالهامات التي قد تأتيه عن طريق الحلم والخيال ويتأملها بعقله ، فانه يعلم تماماً أن تلك الالهامات المنبثقة في الحلم والخيال ليست إلا انعكاساً لأمور فكر فيها بعمق ولم يجد لها حلا أو مخرجاً ملائماً يعكسه في فن ما ، فظلت حبيسة في ذهنه

مستمرة نحو التخمر والنمو ، حتى تظهر في صورة حلم نوم أو حلم يقظة أو خيال ، وكأنها جديدة كل الجدة ، وهنا نستطيع أن نفهم قول لالو من أن الالهام لا يحدث فجأة ولكنه رأس مال يتجمع تدريجياً »(٥) •

لقد ظلت الفكرة السائدة لتفسير ظاهرة الابداع هي ربط الصلة بين المبدع والعالم الخفي ، الى أن جاءت الرومانسية بأفكارها في وقت اقتضت فيه طبيعة الحياة أن تجعل حداً للفكر الكلاسيكي ، وتبحث في طبيعة الفكر الانساني بوصفه ظاهرة من مظاهر الحياة العقلية . فلم تجد غير الوجدان لتركن إليه تحت ضغط القوة الانفعالية الدافعة، المتغيرة ، في سبيل الاجتياز والتخطي الى عالم المشاعر • وبذلك يكون شعار الرومانسية الابداعية هو : « ليس هناك ذوق ثابت وانما الذوق متغير في حياتهم وأعمالهم الفنية ، وفي كل ما يروق لهم بطرق باب أي موضوع من الموضوعات التي تتناول قضاياهم للتعبير عن مشاعرهم ، والكشف عن أسرار القلب ، وتفجير وجه العالم الرتيب ، الثابت ، بقصد الدخول إلى عالم المتغيرات عن طريق الخيال، وتحريك مشاعر القلب والتعظيم من شأنه •

وبذلك تكون الرومانسية قد مهدت الى آراء التحليل النفسي في دراسة عملية الابداع ، بطغيان العاطفة على الخيال الابداعي المولع بالطبيعة التي تساعد على تحريك القرائح ، وزيادة المشاعر بما يمليه القلب وأوهام الخيال ، فانتقل صدى هذه المقومات الى كل من يناشد فكرة الابداع من داخل الفنان ، والتعبير عن المشاعر الداخلية للذات المبدعة •

---

(٥) د. علي عبد المعطي محمد : فلسفة الفن (رؤية جديدة) ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ١٢٥

التحليل النفسي عند فرويد :

إن البحث في ميدان أحوال النفس يقتضي من أي باحث التمعن والتريث في اصدار الأحكام إلا بعد جهد جهيد ، بعد فحص أسرار النفس في أعماق شخصية المرء ومكنوناته الداخلية ، وقد أثبت على انه ليس هناك من صمد في هذا الجانب مثلما صمد فرويد بفضل ملكته النقدية النفسانية التي جعلت من القوى الداخلية اكتشافاً علمياً الأثر الذي خلفه في مجال التحليل النفسي القائم على التوازي بين الصراع الداخلي للذات ، ضمن شريح الجهاز العصبي ووظائفه الشخصية ، غير السوية والآثار العصابية الناتجة عن مرضها بين الصراع الداخلي للذات ، ضمن تشريح الجهاز العصبي ووظائفه فهي هو ما يعرف بالابداع ضمن معالم ومواصفات فنية – يحددها فرويد – لا تخرج عن الاطار العام الموزع – في صراع دائم – بين : اللاشعور ، والشعور ، وشبه الشعور[6] ، معتمدا في دراسته على

(٦) يطلق عليها فرويد : الهو ، والانا ، والانا الاعلى :

الهو : ويقصد به العالم الباطن ، تستخفى فيه كل الرغبات المكبوتة والمنسية بفعل العقائد والقوانين والأعراف .

الانا : مصدر كسب المعرفة والاتصال بالعالم الخارجي (ويقوم بالتفكير المنطقي) .

الانا الأعلى : الموجه الاخلاقي والرقيب على سلوك **الانــا** .

وبذلك تكون الطاقة التي تخرج من (الهو) متجهة الى (الانا) و (الانا الاعلى) بواسطة ميكانيزم التقمص فيكون نتيجة لذلك استخدام الطاقة بواسطة (الانا) والانا الاعلى ، لتحقيق هدف الهو .

استخدام الأساليب التجريبية التي طبقها على مرضاه ، ثم عمم نظريته هذه على أعمق المعرفة الانسانية في ميدان الابداع والتي نالت اعجاب النقاد النفسانيين فيما بعد .

إن تشعب الحديث عن نظريات فرويد ، والتفصيل في آرائه قد يبعدنا عن الغرض المقصود ، وهو ما يقتضي منا تجنب الخوض فيها ، لأنها أقرب الى اهتمام علماء النفس منها إلى الموضوع الذي نحن بصدد البحث فيه ، وليس من شك في أن استقصاء أهم ما جاء به فرويد ، واختزال مفهومه فيما له علاقة بالأثر الأدبي ، وتكثيف نظرياته في صفحات معدودة ، وعلى هذه العجالة ، قد لا يعطي الصورة الحقيقية لمنهج فرويد في التحليل النفسي ، ومع ذلك سنحاول قصارى جهدنا – هنا – وضع تصور معين وفق ما اتفق عليه جل الباحثين بعد استقراء وجهة نظر فرويد لمظاهر العملية الابداعية .

يولي فرويد اهتمامه إلى مسألة اللاوعي حيث يتم التعرف – من خلال ذلك – على المعالم الأساسية التي توحد المبدع بصنيعه على المصدر الحقيقي للخلق الفني ، وهو ما جاء به عن طريق تفسيره الأحلام كما تبينه دراسته عن أوديب التي أبدت كثيرا من التأويلات فيما تثبته التجارب من أن « كل حلم سيبدو بعد التحليل الكامل تحقيقا لرغبة »[7] ، وذلك بعد شعورنا بارتواء هذه الرغبة عن طريق النوم ، أو ما تحققه من أثر ، وهو ما يعطي الصورة الخفية لذلك المجهول الضائع وفق ما تمليه الحدود التأويلية للاحلام ، وما تسمح له باكتشاف ما هو خفي داخل دينامية النص الناتج عن اللاوعي الذي

(٧) رولان دالبيير : طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية / تر : حافظ الجمالي . م. ع. د. و النشر ط ٢ ١٩٨٤ ص ٥٨

« يجسد تحقيق أمنية مستحيلة في الواقع »[8] ولكن ما الذي يجعل هذه المستحيلات قابلة للمنطق الواقعي ، أو بمعنى آخر كيف تكـون هذه الأحلام التخيلية في مضمونها الباطني التهويمي أقرب إلى الصورة الخفية التي يتوخاها الواقع بترجمة الحلم إلى الممكن وصياغته في مطية الأثر من صورة اللاوعي في هيوماته ، وتمثله في شكل جديد باقترابه من الواقع في صورة انتاج واع؟ ، هذا ما حاول فرويد الاجابة عنه بتمييزه الفاصل بين الواقع والخيال ، إلا أن ذلك ــ على حسب رأيه ــ « لا يمر عبر حدود علم النفس الكلاسيكي الذي يعتبر أن الحلم هو من صنع الخيال ، ولا يمكن بأي حال أن يوصف بالواقع. يطرح فرويد اذن الأحلام الواقعية ــ الأحلام التي يعيشها الانسان في الواقع ــ من جهة ، والأحلام المتخيلة من جهة ثانية . إن الأحلام الواقعية تبدو وكأنها لا تعرف مكبحاً أو قوانين ، فكيف بالحري بالنسبة للأحلام المتخيلة حيث يبدو انتاجها متحرراً من أي قيد »[9]، فتبين له أن هذه الأحلام المتخيلة لا تختلف عن الأحلام الواقعية في منطق تأويلات كل منهما وتقريبها بفعل الأثر إلى ذهنية المرء .

إن إدراك النتاج الفني عند فرويد تجسده مواصفات التحليل النفسي عبر استكناه الذات المبدعة بما يحيط بها من عمليات نفسية. وما يترسب في داخلها من رغبات تتوافق مع شعور المرء ، وما يجول

(8) د. اوسبورن : الماركسية والتحليل النفسي / تر : د. سعاد الشرقاوي ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٠ ص ٤٢

(9) جان لوي بودري : فرويد والابداع الادبي / تر : موريس ابو ناضر (مجلة الفكر العربي المعاصر) ع ٢٣ ــ ١٩٨٢ ، ١٩٠٣ ص ١٢٦ .

في خاطره عن طريق ربط انفعالاته بهيوماته فينتج عن هذه العلاقة المتناقضة بين « الوعي واللاوعي » تجسيد فعل الأثر بافرازه ، وتحديد موقعه إلى خارج الذات .

إن هذه النظرة في مفهوم فرويد لعملية الابداع التي ترتبط بين الأثر ومبدعه ، هي نتيجة للحتمية التي توصل إليها من أن هذا الأثر هو مظهر من مظاهر الهذيان الناتج عن العصابيين الخلاقين المبدعين، وهي النظرة التي ساقته الى الاهتمام بها، لأنها نابعة أساساً من العصاب الذي يشكل مجموعة من الأعراض المرضية ، والذي يتجلى بشكل واضح في أعمال الفنانين ، منحدرة من لا وعي كل منهم في شكل رمزي . وعلى الرغم من أن هذه الأعراض هي سمة عامة بين كل الناس ، إلا أنها متفاوتة في أعراضها للتشكيل الفني ، وقد علق فرويد على ذلك بقوله : « فكل منا بطرقه الخاصة ، وبتطابق النتائج يثبت أنه يعمل باخلاص . إن سيرنا يكمن في معاينة واعية للعمليات النفسية المرضية عند الآخر ، بغية اكتشافها ، واصدار القوانين المتعلقة بها . أما القاص فيعمل بشكل مغاير ، فهو يركز انتباهه على لا وعي روحه، ويعير أذناً صاغية لكل مضمراته ، معطياً إياها التعبير الفني بدل أن يكتبها بالنقد الواعي »[10] .

إن تصور الفنان على هذا الشكل ، وتصنيفه في خانة العصابين كما يزعم فرويد ، يقتضي منا فصله عن المجتمع الذي يعيش فيه بل عن واقعه ، ونزوعه إلى عالم الخيال ، وهو تصور يبدو سهلاً منذ الوهلة الأولى ، غير أن مفهوم الواقع عند فرويد قد يصل إلى اللاوعي، على أن هذا الأخير قابل للتفسير بمنطق الواقع ، واقترابه منه بفعل

(10) جان لوي بودري: فرويد والابداع الادبي / الفكر العربي المعاصر، ع ٢٣ ص ١٣٠

الأثر الابداعي ، وهو ما عبر عنه بقوله : « الفنان هو في الآن نفسه انطوائي ، يقترب من العصاب ، فهو تحت وطأة دوافعه المهتاجة ، يود انتزاع الاحترام ، والنفوذ ، والغنى ، والمجد ، وحب النساء ، ولكن ليس لديه الامكانيات لتحقيق رغباته هذه ، لذلك ، وككل رجل غير راض عن وضعه يتحول عن الواقع ويركز انتباهه ، وغريزته الجنسية لا عن الرغبات التي اصطنعتها حياته الخيالية ، الأمر الـذي يقوده يقوده بسهولة إلى العصاب »(١١) .

إن تحقيق الأثر مكافأة من نزوات اغرائية لغرائز جنسية هو من اهتمامات فرويد ، وشغله الشاغل ، من حيث كون هذه الغرائز تنشأ في حياة المرء منذ صباه ، ثم تتطور تدريجياً بمراحل معينة ، يسهب فرويد في تحليله لها ، ليصل بنا إلى الأواليات النفسـية التي تربط الأثر الفني بالغرائز الجنسية بدوافع لاواعية ترسبت في لاشعور المرء — منذ صباه — في مهد حياته التي استقاها من ليوناردو دافنشي و أوديب ، ثم هاملت الذي أعطى له المفاتيح الأساسية لمعنى حقيقة الكبت — في نظره — وانتشاره في مجتمعنا .

من هذه الشخصيات الفنية طعم فرويد نظرياته بدلالات شبقية، كبتت بمرور الزمن ، فكان منبع الأثر الفني — فيما بعد — نتيجـة هذه المكبوتات في اللاشعور الشخصي الذي تحركه الميول الجنسية التي « تسهم بقسط لا يستهان به في ابداعات الفعل البشري في ميادين الثقافة والفن والحياة الاجتماعية ... وتحتل الميول الجنسية بيـن جملة القوى الغريزية المكبوح جماحها على هذا النحو مكانة بارزة ... وكل فرد يسهم في البناء الثقافي يكون عرضة لأن تتمرد غرائزه

(١١) المرجع السابق ص ١٣٢

الجنسية على هذا الكبت .»(١٢) لأن الغرائز الجنسية هي العماد الأساسي في تحريك الظواهر النفسية ، كما أن هذه الطبيعة الغريزيـة الجنسية تحاول جاهدة أن تسيطر على جزء أكبر من اللاشعور .

ولعل هذه النظرة تستكشف لنا تذوق فرويد للأدب ، بـل للروائع الأدبية التي عرفتها الانسانيـة ، والتي استقى منها رؤيتـه النفسية ، ومذهبه في التحليل النفسي ، بصفة عامة ، القائم عـلى دراسة شخصية الفنان من الداخل ، وما تجول لها من أمور فطريـة كامنة تحت الشعور بكل ما يحيط بها من غرائز ونزوات بدءاً مـن مراحل الطفولة ، وانعكاس ذلك على عمله الفني بشكل يبدو فيه هذا الأثر نابعاً من اللاشعور الشخصي ، في حين تجاهل فرويـد ما كان ينبغي أن يتساءل عنه حول الطرق المؤدية إلى افراز هـذا النتاج ، وبهذه المراحل أو تلك ، أو تعاطي هذا الأثر دون ذاك من ابداعـات الخلق الفني .

وبذلك يكون فرويد في بحوثه مخالفاً المنهج الذي خطه لنفسه، من تضمين فرضيات قائمة على التجريب المنصب على التحليل الواعي الذي يتعلق بأصل الفرضية التي بنى عليها تصوره ، فانتقل عامـداً — لصعوبة التحقيق — من المنهج التجريبي إلى المنهـج التبريري ، معتمداً في منهجه على وثائق لتحدد معالم دراسته ، وبخاصة تلك التي أقامها على شخصية دافينتشي موغلاً في العوامل المكبوتـة لسلوك هذه الشخصية التي حددت مسار بحثه « بحيث نستطيع القول : ان فرويد لم يكن ليعجز عن العثور على وثائق أخرى لو أنه لم يجد هذه

(١٢) فرويد : مدخل الى التحليل النفسي . / تر : جورج طرابيشي، دار الطليعة ، ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٧

الوثائق التي درسها ، بل ولم يكن ليعجز عن التأدي منها إلى نفس النتائج التي تأدى إليها في بحثه الحاضر »[13] •

الشعور بالدونية عند آدلر :

اهتم آدلر في دراساته النفسية بالفوارق الفردية التي تسعى الى تحديد خصائص السيكولوجية الفردية من خلال السلوك الاجتماعي الذي من شأنه أن يبين طرائق النشاط النفسي الناتجة عن هذا السلوك ، « وخلافاً ليونج الذي توجه الى طبيعة اللاشعور الرمزية في نقده للأسس النظرية للتحليل النفسي الكلاسيكي ، اتجه آدلر الى « الشعور بالنقص » الذاتي للكائن البشري ، وما يدعى بآليات التعويض أو التعويض الأعلى »[14] ، بفعل التأثيرات المباشرة لما يدركه المرء من نقص أو قصور نفسي أو فيسيولوجي ، وبذلك يصبح القصور عند آدلر قوة وهاجة لتحريك مشاعر الفنان، وعاملا فعالا لنشاطه الابداعي الناتج عن مبدأ قانون التعويض النفسي الذي يقابل مكان الرغبات الجنسية عند فرويد •

يبدو أن الفنان في نظر آدلر يخضع للنزوع اللاشعوري من حيث كونه قوة دافعة لرغباته الطموحة إلى مبدأ ارادة التفوق في محاولة اثبات الذات وتأكيد الوجود •

---

(١٣) د. مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفني (في الشعر خاصة) ، دار المعارف ط ٣ ، ١٩٧٠ ، ص ٨٠

(١٤) فاليري ليبين : مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة : دار الفارابي ، ط ١ ، ١٩٨١ ، ص ١١٤

الاسقاط عند يونج :

إذا كان اللاشعور الشخصي المكبت ، الأساس لتحريك دينامية فعل الأثر الفني ــ كما مر بنا عند فرويد ــ فان اللاشعور الجمعي لأصل هذا الفعل ذو صنفين ، أحدهما ما نادى به فرويد فأقره يونج، في حين اختلف معه في الشق الثاني الذي حدده يونج لنظريته ، فأعطاه مفهوم اللاشعور الجمعي في تحريك غرائز الانسان ، المشحونة بالطابع الرمزي لهذا الموروث البدائي ، وحجته في ذلك أن مظاهر هذا اللاشعور الجمعي مترسب في أحلام البشر ، وعند الذهانيين • وما دام الفنان يمثل أحد شريحة هذين القطبين بوصفه يضم جميع مكتسبات الوجود الفردي والجمعي بتأثير اللاشعور ، ــ ما دام الأمر كذلك ــ فانه « يعد موجوداً أسمى ، وانساناً أرفع لأنه يمثل الانسان الجمعي الذي يحمل لاشعور البشرية ، ويشكل الحياة النفسية للانسانية »[15] • وتبعاً لذلك فهو يجمع بين ثنائية تكوينية نفسية للفرد بوجوده مع من يعاشر ، يتميز عنهم في كونه يمثل ظاهرة ابداعية لما يملكه من مقدرة فنية تؤهله لاستكشاف ما ترسب في أعماق البشرية من تراكمات نفسية انطوت بفعل مرور الزمن في ذاكرة النسيان ، قد تمتد الى ما قبل الانسان ، حيث الوجود الحيواني ، وأن ما يصدر في الحياة الاجتماعية اليوم ، هو انعكاس لهذه المكبوتات ، سواء أكان ذلك في أحلام الأفراد أم عند الهذانيين أم عند الفنانين الذين يملكون القدرة على اظهار هذه الرواسب الموروثة من وجهة نظرهم كمظاهر رمزية يعبرون عنها دون وعي منهم بوصفهم أداة تحت ضغط قوة اللاشعور الجمعي ، « وتبعاً لذلك فان عمل الفنان لا بد من أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش في كنفه، بمعنى أنه

---

(١٥) د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، دار الطباعة الحديثة ص ١٩٢

لا بد من أن يضطلع بمهمة اعادة التوازن النفسي إلى الحقبة التاريخية التي ينتسب إليها ، وسواء أشعر الفنان بذلك أم لم يشعر ، فان عمله الفني لا بد من أن يعني في نظره شيئاً أكثر مما تعنيه حياته الشخصية ، أو مصيره الفردي ، لأنه هو نفسه ليس سوى مجرد أداة في يد عمله الفني »[16] .

وبذلك تكون نظرية النماذج الأولى في ترسب اللاشعور الجمعي مخالفة لنظرية التحليل النفسي الفرويدي ، التي اعتنقت مفهوماً قائماً على تحديد شخصية الفنان بمحاولة استكشاف معاناته كشخص أولا، عاكساً بعد ذلك ابداعه الفني ، في حين يرى يونج : « أن كل شخص مبدع فهو شفع ، أو تركيب من مؤهلات متناقضة ، انه من جهة كائن بشري وله حياته الخاصة ، وهو من جهة ثانية غير شخصي بل سياق ابداع »[17] يمكن تحليل شخصيته انطلاقاً من الأثر الذي أبدعه من حيث كونه يمثل مضامين رمزية ضاربة في القدم ، تتوارث الينا عن طريق الأسلاف من الحياة الأولى للانسان ، المتكونة من غرائز بدائية ترسبت في الذهنية جيلا بعد جيل ، والتي تشكل عناصر نفسية أطلق عليها يونج باسم النماذج الأولى الأصلية بوصفها تضم طرقاً طبيعية للتفكير البدائي ، وقد عبر عنها بقوله : « إن النمط الأولي صيغة رمزية ، تلعب وظيفتها حيثما لا توجد مفاهيم شعورية ، أو حيث تكون متعذرة لأسباب داخلية أو خارجية »[18] فنجذب إليها بأفكارنا

(16) المصدر نفسه : ص ١٩٤

(17) يونج : علم النفس التحليلي / تر : نهاد خياطة ، دار الحوار ط ١ ١٩٨٥ ص ٢٠٩

(18) فاليري ليبين : مذهب التحليل النفسي والفلسفة الفرويدية الجديدة ص ٩٢

المكتسبة والمنحدرة إلينا في شكل رموز أكثر عمقاً لنفسية الانسان في ماضيه الخفي ، والفنان وحده هو الذي يستطيع اظهار هذه الآثار الخفية وتقريبها منا لأنه في رأي يونج « يتسم بكونه انساناً بالمعنى الأسمى للكلمة ، إنه : انسان جمعي حامل لواء الروح الفاعلة اللاشعورية للانسان »[19] ، كما أنه القادر على تجليات اللاشعور الجمعي واستكشاف خفاياه ، بسبر أغوار الماضي واستنطاقه ، فينبثق عن هذا الغوص في التجربة الانسانية الماضية اسقاطات ابداعية في قالب فني بدافع ما يحرك مشاعره ، قد يكون في ذلك دون اختيار منه ، فكان هذا الخلق الفني أو ذاك بعد معاناة في التفكير ، لهذا السبب فمن الطبيعي على الاطلاق أن يغرف الشاعر من معين المصدر الميتولوجي كي يبتكر تعبيراً ينسجم ومعاناته »[20] التي تعود بنا الى استنطاق الماضي والاستفادة منه بخلاصة ما توصل إليه ذهنه الواعي بربط الصلة الفكرية بين الحاضر والمجهول بعمله الخلاق الذي « يرتبط بالفكر الرمزي لا بالفكر المنطقي ... ذلك لأن الرمزية والعاطفة تمهدان السبيل لفهم الجمال أكثر مما تمهده النزعة المنطقية »[21] ، غير أن هذه الرمزية المعرفية الكامنة في عالمنا الداخلي لن تجد من يشق عنها الشعاع الذي تصل منه الى العالم الخارجي ، أو الوعي الذاتي ، الا ذلك الفنان الذي هو مصدر الخلق الفني

(19) ينظر ، ويلهام رايش ، وآخرون : الانسان والحضارة والتحليل النفسي ص ٤٠ ، و ، يونج : علم النفس التحليلي ص ٢٠٩

(20) ويليام رايش ، وآخرون : الانسان والحضارة والتحليل النفسي/ تر : انطوان شاهين مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٥ ص ٣٨

(21) رولان دالبيير : طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية ص ٣٩١

« الذي يترعرع من اعماق اللاوعي »[٢٢] بأثره الوهاج في الواعيـة البشريـة .

وهكذا ، يبدو أن الأعمال العظيمة تنشأ من مصدر ميتولوجي، يتميز بها المبدع الأصيل ، لأنه الوحيد الذي يستطيع تجسيد الرموز في صورة أقرب الى الوضوح من الشعور عن طريق الاسقاط بواسطة عملية الادراك اللاشعوري التي يطلق عليها يونج : الحـدس الذي يعد قوة فطرية في حياة الفنان . وقد شاركه فيما بعد حول ظاهرة الحدس عدد من الفلاسفة ، وعلماء النفس ، كان أوسعهم قدرة على استيعاب هذا الموضوع هو : برغسون .

الحدس عنـد برغسـون :

جاء في تصور برغسون لمفهوم الحدس : أنه الطريـق الأسلم الذي من خلاله يمكننا الوصول إلى الحقيقة* بتضمينه معنى الخلق الفني في تطابقه مع الانفعال ، لأنه مصدر أفكارنا وادراكنا له ؛ على أنه صورة مماثلة بقرينة معنوية عن طريق الحدس والتخمين ، لأن الفن في نظر برغسون : « هو ضرب من الايحاء الذي يهدد حواسنا ، ويخدر قوانا الفعالة ، حتى يجعلها تتناغم مع ايقاع العاطفة الخاصـة التي يعبر عنها الفنان »[٢٣] بسرعة بديهية ، وخلاصة فكره الاستنتاجي، الذي باستطاعته استكشاف ما يختلج في نفوسنا ، وما يجول فيهـا بطريقة تلقائية وفجائية عن طريق الانفعال الذي يعد مصدر الابداع.

(٢٢) ويلهام رايش ، وآخرون : الانسان والحضارة والتحليل النفسي ص ٤٧

(*) يرى أصحاب المنطق أن ذلك يتنافى مع عملية القياس العقلي في كونه طريقة للوصول الى الحقيقة .

(٢٣) د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن

إن الهوة بين هذه الهزة العاطفية المعبرة عن الانفعال وبيـن الابداع كفعل يتوسطها ادراك « حدسي » يستكشف لنـا جوهر الحقائق باعتبار ذلك قدرة فطرية تتجلى في رؤى المبدع .

وليس من شك في أن ما جاء به برغسون حول مفهوم الحـدس قد تعرض لانتقادات جمة ــ ليس المجال للافاضة فيها ــ لما في هـذه النظرية من تصور في مجالات شتى تتعلق بتفسير مراحل عملية الابداع بوجه عام ، على أن المفكر المبـدع في نظره قائم عـلى الملاحظات الاستبطانية « ذلك أن الحدس البرغسوني لا يقيم أي وزن لصلـة الفنان بالتراث الفني ... كذلك يلغي الصلة بيـن الفنان وواقعـه الاجتماعي »[٢٤] .

إن حدس برغسون صورة معبرة لواقع الفنان الذي يدركـه الوجدان في تمثله للعالم الباطني ، فتتشكل قدرة الفنان على الابداع بفعل قوته الحدسية « ويمكن عندئذ أن نسمي الحدس الذي يهدي سلوكنا اليومي نوعاً من البصيرة أو عمليات الاستدلال السريعـة المجملة اللاشعورية ، ففي هذه الحالة تكون البصيرة ، أو الحدس ، ضرباً من الاستدلال العقلي لا ضربة له »[٢٥] .

وهكذا نجد الحدس البرغسوني قد سيطر على الفكر الانساني

(٢٤) د. مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ص ٢١١ ، ٢١٢

(٢٥) جوزيف جاسترو : التفكير السديد / تر : نظمي لوقا ، مطبعة السعادة مصر ط ١ ، ١٩٥٧ ص ١١١

ـ في حينه ـ من حيث كونه يضفي على المبدع ادراكه من فيضه الداخلي ـ في نشاطه الوجداني ـ لعملية الخلق الفني الذي يعينه على تمثل الصور والمشاعر ، إلى جانب بعض الأنماط الأخرى المكونة للذات المبدعة للفنان* التي لها القدرة على تشخيص ما يجول في داخله ـ من تحريك رواسب اللاشعور ـ خارج مشاعره ، وتعيشه نحن في أعماقنا ونصبو إليه ، إذا وجدت متنفساً لائقاً يدخل في قالب الفن الرفيع حتى يكون في سمعة رضا المتلقي ، فاذا تمكن الفنان من ذلك قد أتيح لنا أثراً فنياً رفيعاً .

محاولات اخرى :

إن من يتتبع الدراسات النفسية للأدب يجدها متعددة ، بتعدد المناهج وذلك بعد انتشار نظريات فرويد الذي كانت له القوة الأساسية في توجيه الدراسات النفسية صوب الأثر الفني الخلاق ، لذلك كان لتلامذته ، ومعارضيه ، مثلما كان للفنانين أن يهتموا بهذا الحقل من الدراسات لاستكشاف الصراع الداخلي للفنان، كفعل تابع للمعالم النفسية في نطاق ما يشعر به ، من خلال تعرضها لدينامية الابداع ، فلجأ كثير من الدارسين الذين لهم صلة بعلم النفس ، والمحللين النفسانيين الى العالم الداخلي للفنان ، والرغبة المكبوتة التي يعبر عنها ، كما حاول كثير منهم التعمق في هذا الأثر الأدبي الذي يرجى منه أن يفسر سلوك صاحبه من خلال التعرض للسيرة الذاتية .

وبعد هذا العرض الوجيز لأهم النظريات النفسية المفسرة للظاهرة الابداعية ، نحاول أن نتعرض لبعض النظريات الأخرى ، المتسمة لما

(*) وهي عند يونج : الحدس ، الاحساس الوجداني ، الاحساس الجمالي ، التفكير .

مر بنا ، معتمدين في ذلك على ما جاء به الدكتور مصطفى سويف ، دون مناقشة النتائج التي انتهت إليها هذه الدراسة .

أول محاولة يعرضها علينا الدكتور مصطفى سويف* ، هي محاولة دي لاكروا الذي اعتبر الفن هو التحقيق العيني المتكامل للروح في امكانياتها الخالصة للادراك والفعل ، وقد استدل على هذا بترديد قول بودلير في كون الفن الخالص تعويذة ايحائية تضم الذات والموضوع في وقت معاً ، تضم العالم الذي يكتنف الفنان ، وفي رأيه أن عملية الابداع تخضع لمراحل أربع :

أ ـ الابداع المفاجىء ، أو الالهام .

ب ـ الابداع البطىء .

جـ ـ الابداع اليقظ ، الشعوري .

د ـ الابداع الخاضع لحكم العادة .

أما محاولة ريدلي التي يعرضها علينا مصطفى سويف ، فانها تلجأ في تحليل العملية الابداعية الى التعليل بالتداعي ، وذلك حين يضع الشاعر ـ مثلا ـ لفظاً ، فيقوم التداعي بفعله ، وهنا يرد إلى ذهنه لفظ آخر على أساس التلازم أو التشابه أو التضاد ، وتعليله في ذلك أنه يرجع الى احساس الشاعر بأن هذا اللفظ لن يساير القافية، وتارة أخرى أنه يرجع الى حكم الذوق السليم .

بعد ذلك يتعرض لمحاولة بيني ، وفي هذه المحاولة اهتم الباحث بالفنان ليقدم لنا صورة واضحة القسمات الى حد بعيد تشهد فيها

(*) ينظر ، د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفني (في الشعر خاصة) ص ٩٠ ، وما بعدها .

الفنان وهو يمارس عملية الابداع ، واستعان على ذلك بالاستبار الشخصي ، وقد اشترط بيني لنجاح هذه العملية : الا يعرف الأديب المستبر شيئاً عن مهمته حتى لا تتدخل في الموقف عوامل غريبة عنه تزيده تعقيداً وتجعل الخطأ ميسوراً ، وذلك بقصد التعرف إلى دقائق عملية الابداع من ناحيتين :

أولاهما : حركات الفنان فيما يتعلق بفنه (الخاصة بأوقات الكتابة) .

ثانيهما : الشروط أو الظروف الذهنية التي تحيط بمقدم الأفكار، ذلك أن الأديب لكي يجد العبارة التي سيكتبها يحاول أن يلفظها ، ويكفي بالطبع أن يلفظها لفظاً باطنياً ، على أن تكتسي الأفكار ثوب الألفاظ(٢٦) .

لقد كانت الدراسات النفسية في بداية القرن العشرين حافلة بالتطرق الى موضوع الابداع بجميع أشكاله الفنية ، ولا بد لنا لكي تكتمل الصورة في أذهاننا من التعرض الى مراحل تطور العملية الابداعية في نظر الدراسات النفسية المعاصرة ، وذلك من خلال سعيها الدؤوب الى ربط الصلة بينها وبين نظريات المدارس السابقة التي توصلت الى تمازج فكرة الظاهرة الابداعية مع المرض العقلي ، أو الصراعات النفسية ، في محاولة تفسير منابع هذه الظاهرة من خلال التجربة الانفعالية ودوافع سلوك الفنان اللاشعورية لفهم طبيعة الانسان الداخلية القائمة على فكرة الصراع مع الوجود ، لأن أحوال الفنانين في نظر الدراسات النفسية الحديثة تشير الى حقيقة واقعة : مؤداها : أن الابداع الفني ينشأ بوجود صراع لا يمكن حله حلاً مباشراً فيما

(٢٦) المرجع السابق : ص ١٠٠ ، ١٠١

يسمى بعالم الواقع العملي . ويمكننا أن نقول ببساطة أن الانفعالات تكون عند الجذور من الابداع الفني . وعلى هذا الأساس يجب تصحيح القول الشائع أن هذا الشخص كثير الانفعالات لأنه فنان ، إذ يعدل الى قولنا أنه فنان لأنه كثير الانفعالات ، أو بعبارة أخرى لأن حياته زاخرة بضروب من الصراع لا يحسن التغلب عليها ، إلا في ميدان التعبير الفني . والواقع أن الابداع بمعناه الدقيق يقوم على حياة ملؤها مشكلات تثير القلق والاضطراب . وفي هذا الشأن يقول بودان : « إن الأثر الفني هو ، عند الخالق والمتأمل ، افراغ طاقة عاطفية تجمعت بافراط على بعض الميول بسبب كبتها ، وبسبب استحالة افراغها . ومن هنا نفهم إلى أي حد يمكن أن يكون الفن تخفيفاً »(٢٧) .

إن ظاهرة الانفعال في نظر التحليل النفسي للأدب تقوم على أساس تفسير الفن تفسيراً استبطانياً ـــ من خلال التعامل مع التأمل الذاتي ـــ من حيث كونه يمثل حدثاً ما لرغبة مكبوتة لا تتحرك إلا بفعل تهييج الانفعال واثارة المشاعر ، فينعكس ذلك على أعمال الفنان، وفي هذا الشأن يقول أحد علماء النفس* أن الطبيعة الباطنة للانفعال تظل على ما هي عليه سواء أضفى عليها الفنان صبغة موضوعية أم لا ، « ويعترف دوكاس بوضوح ، في ناحية معينة ، بأن تعامل الفنان مع الوسيط قد يبدل انفعاله . وهو يشير الى أن الانفعال المتجسد في

(٢٧) ينظر ، ثائر حسن جاسم : البحث النفسي في ابداع الشعر (سلسلة الموسوعة الصغيرة (دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ص ٦٠ ـــ ٦١

(*) دوكاس .

العمل ليس هو الذي يحس به الفنان عادة عند بداية العملية الخلاقة ، بل إن الحالة المعتادة هي ألا يتولد في الفنان ذلك الشعور الـذي يجسـده العمل الفني آخر الأمر إلا تدريجاً ، ولا يسبق نموه عمليـة التعبير الموضوعي عنه إلا بقليل »[٣٨] ، وبذلك تكون قدرة المبدع خاضعة لقياس الحالة الانفعالية التي يشعر بها ، غير أن هذا الخضوع لا يمكن أن يعبر تعبيراً حرفياً لما يصدر منه من فعل فني ، وكل ما في الأمر أن ظاهرة الانفعال هذه تعد عاملا مساهماً لافراز الخلق الفني، وذلك لأن ما يشعر به الفنان « لا يمكن أن يفرد تماماً طابعه عـلى الموضوع ، إذ أن العمل لا يمكن أن يكون مجرد نسخة من الانفعال السابق ، انه ليس المرآة التي تقتصر على أن تعكس ما يوضع أمامها، بل هو يبدل كلما يعبر عنه ويصبغه بصبغة فردية ، وعلى ذلك فـان النظرية القائلة : أن الفن تعبير عن الانفعال لا يمكن أن تقبل عـلى علاتهـا »[٣٩] .

* * *

(٣٨) جيروم سطولنيتز : النقد الفني ــ دراسة جمالية وفلسفية / تر : فؤاد زكريا م. ع. د. ن. بيروت ط ٢ ، ١٩٨١ ص ٢٥٠، ٢٥١

(٣٩) المرجع السابق ص ٢٥٣

الفصل الثالث

الابداع الشعري في النقد العربي « عند علماء النفس »

- النظرة التكاملية في علم النفس العام
- الاتجاه التجريبي
- الإبداع والشخصية
- الاستنتاجات

تعددت الدراسات السيكولوجية ـ خلال هذه الفترة ـ حول طبيعة الخلق الفني والعملية الابداعية ، وما يترتب عن ذلك من سمات ومقومات ، وإذا كانت الدراسات قد بدأت تنحو منحى منهجياً في تفسير الظاهرة الابداعية منذ بداية عصر النهضة في الفكر الانساني ، فانها لم تظهر في مجال الدراسات العربية بالطابع العلمي إلا في أواخر القرن العشرين تحت رعاية الطلبة الوافدين الى الخارج في بعثات دراسية ، وبخاصة ممن أوفد منهم للتخصص في مجالات علم النفس، وكان أولهم الدكتور يوسف مراد الذي أوفد سنة ١٩٢١ الى فرنسا حصل فيها على شهادة الدكتوراه ، ثم توالت البعثات فيما بعد من أجل تحسين أوجه النشاط العلمي في هذا الميدان .

لقد استطاع الباحثون العرب أن يستفيدوا من الدراسات الغربية في مجال القدرات الابداعية . فأفاضوا في بيان ما يمكن أن يؤدي إلى الابداع الأصيل في مختلف الميادين ذات الارتباط بالحالات الداخلية للفنان التي يثيرها عالمه الخارجي .

ويحتوي هذا الفصل على ـ أهم ـ آراء هؤلاء الباحثين الذين ندرجهم تباعاً بحسب المراحل التي مروا بها ، وهي آراء معتمدة من الدراسات السابقة وبخاصة الدراسة القيمة التي قام بها الدكتور مصطفى سويف ـ كما سيتضح ذلك في حينه ـ . أما الشق الأخير من هذا الفصل فهو جهد قائم على الاستنتاج من كل ما جاء في الدراسات السابقة ، والذي لا ندّعي له كل الصواب أو العصمة .

النظرة التكاملية في علم النفس العام :

تتميز نظرة الدكتور يوسف مراد حول طبيعة الابداع في انها تعد من بين الدراسات الأولى التي حققت السبق التصوري في ميدان البحث العلمي ، وذلك ارهاص أولي خطا خطوات ثابتة . استغلت فيما بعد من قبل نقادنا في مجال الدراسات الأدبية ، ليكون الأدب العربي وعلم النفس الحديث شكلين متحدين ، بوصفهما يلتقيان في ميدان واحد مشترك هو استكشاف ملكة المعرفة الانسانية ، باستكناه العالم الداخلي للذات المبدعة ، وما دار فيها من صور تعبّر عن تجاربنا في الحياة التي يستوعبها الفنان ، ثم يسمو بها ويعيد تشكيلها من مستواها البسيط العادي الى أرفع قدر ، فتكون ثمة ردة فعل مما ستر عنا ، وخفي من حقائق لا نعيرها أي اهتمام ، الى أن يأتي الفنان فيستقي ما تتصوره عادياً ليشكل به أعمالاً خالدة من خلال الأثر الذي خلفه لنا في قالب رفيع باستخدامه الرمز الفني الذي يجسد معنى تصوراتنا .

وتأتي دراسة الدكتور يوسف مراد في وقت راجت فيه هذه المفاهيم لتستسلم للنظريات العلمية التي كانت تزخر بها الجامعات الغربية وتدرّسها في مناهجها . وقد أوفد في بعثة علمية[1] إلى فرنسا حيث تشبّع فيها من هذه النظريات . فكوّن لنفسه وجهات نظر في

(١) أوفد الى فرنسا سنة ١٩٣١ حصل في أثناء اقامته بها على شهادة عليا في علم النفس ، ودكتوراه الدولة بمرتبة الشرف الأولى في موضوع : بزوغ الذكاء ، دراسة في علم النفس التكويني المقارن، وبتكملة لهذا البحث ، بموضوع خصصه لـ : علم الفراسة عند العرب ، وكتاب الفراسة لفخر الدين الرازي .

ميدان البحث السيكولوجي ، كان منها ــ لاحقاً ــ ما يفيدنا هنا في بحثنا ، هو تعرضه لطبيعة الابداع الفني .

لقد أوضح لنا الدكتور يوسف مراد في تعريفه للابداع بأنه : « ايجاد شيء ولكن لا على مثال »[2] ، وهو بذلك انما يتعرض لهذه الظاهرة على أنها قدرة أو موهبة تنطبق على العلوم التجريبية كما تنطبق على الفنون دون التعرض ــ سواء في هذه أم تلك ــ الى صاحب الأثر ، ويرجع ذلك إلى أنه كان أول من حاول أن يتعقد لنظريات علم النفس في الدراسات العربية ، فكان من شأنه التركيز على الموضوعات وتقريبها منّا في صورة مختصرة .

ومهما يكن من أمر فان طبيعة الابداع في نظره تستمد مادتها من العالم الخارجي ومن الذكريات ، وأنه ليس مجرد محاكاة لشيء موجود أو اعادة بنائه ، وإن تكن المحاكاة لا تخلو أبداً من عنصر الابداع ، بل هو الكشف عن علاقات ومتعلقات ووظائف جديدة ، ثم ابداع الصيغة الصالحة لتجسيم هذه العلاقات والمتعلقات ، ولابراز هذه الوظائف »[3] .

إن طبيعة الأدب في نظر الدكتور يوسف مراد هي تجديد للحياة باستكشاف ما هو خفي بالتأمل الموضوعي في طبيعة الحياة التي تطاردنا بقسوتها ، واعادة خلق هذه الحياة من جديد بما توفره لنا مادة الابداع لبعث الانعاش والتجديد ، قصد التخفيف من وطأة الأحداث والتوترات النفسية ، وقد كانت الطبيعة كما دعا إلى ذلك

(٢) د. يوسف مراد : مبادىء علم النفس العام ــ دار المعارف ط ٥، ١٩٦٦ ، ص ٢٦٧

(٣) المرجع السابق : ص ٢٦٧

هي : « منبع المبتدعات كلها »[٤] ؛ لأنها عون على اطلاق تصوراتنا التابعة من العالم الخارجي ومن ذكرياتنا . وهو بذلك يرسم معالم تحركات الفنان الابداعية فيضعها في قالب العالم الخارجي له ، وكأن الطبيعة وحدها هي التي تملي عليه ما يجول في خاطره ، نافياً عن الحياة الباطنية الى أعماق الفنان المنغمرة في اللاوعي . أما أن تكون الطبيعة منبع المبتدعات ، وموطن الرغبة في التعبير عن النفس فذلك ما توضحه الدراسات من أن الانسان منذ نشوئه « ظهر فيه الدافع إلى التعبير عن نفسه فنياً ، فلم يقنع بأشكال الأشياء كما هي ، وراح ينحتها أو يقولبها دونما براعة »[٥] .

من هذا نرى أن دافع المحاكاة في التعبير الفني عند الدكتور يوسف مراد ليس هو الفصل، أو المبعث الوحيد لتفسيرعملية الابداع، وإنما هناك في نظره أهم عامل في الابداع هو الالهام[٦] ... ، وأن حالة الملهم شبيهة بحالة المتصوف الذي يهبط عليه الالهام وهو في حالة استسلام تام لما يجيش في سره من البوادي والواردات وما

(٤) ينظر نفسه : ص ٢٦٨

(٥) روي كاودن (وآخرون) : الأديب وصناعته ، تر / جبرا براهيم جبرا ، منشورات مكتبة منيمة ، بيروت ١٩٦٢ ، ص ١٤٨

(٦) الالهام هو ما يلقنه الكاتب عامة والشاعر خاصة رسالة تمليها قوة خارقة . انظر ، د. مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ص ٢٥٣

وفي نظر الفلاسفة ، فان يشرق على الانسان من غير واسطة ملك، وذلك بالوجه الخاص الذي للحق مع كل موجود . وهو أعم من الوحي (ينظر) د. جميل صليبا : المعجم الفلسفي ١٣١/١

يعرض لقلبه من الخواطر والقوادح[٧] ، فهو مرة يعتقد بأن الابداع يقوم على المدركات الخارجية التي تكتسب دلالات جديدة في ذهن المبدع في حين يعتقد مرة أخرى بأن أهم عامل في الابداع هو الالهام الذي لا يعتبره شيئاً خارجياً يتلقاه المبدع كما يتلقى الهبة ، بل هو حدث خفي نابع من معين مجهول ، وهو أمر يدعونا إلى التحفظ فيما جاء به الدكتور يوسف مراد في اعتقاده بالالهام اعتقاداً مطلقاً ، لا لشيء إلا لأن هذا الحكم صادر من أحد أقطاب علم النفس العام في العالم العربي ، ولم يعط ما يثبت من وجهة نظره هذه بالأدلة ، لذلك ليس من السهل اعتبار ما جاء به في وقت غزت فيه النظريات النفسية فكر الانسانية قاطبة ، والتي حاولت أن تستعيض ذلك بالفكرة الشائعة ، مما يعتري الشاعر من الهام ، وارجاعها الى أعظم موهبة يمتلكها الشاعر ، وهي قدرته على الخيال والحدس التصوري .

لقد حاول أن يقنعنا بالتعليل العلمي للالهام الذي يأتي بعد فترة التحضير المسبق نتيجة اشباع حاجات أخرى تتمثل في التفكير على مدى سنوات من عمر الانسان ، فضرب مثلاً بقانون الجاذبية* لـ : نيوتن الذي ارتسم في ذهنه بعد مدة طويلة ، كان قد استمده من ظواهر الطبيعة ، وهي دلائل شاحبة كما يبدو ، لم تعط التعليل الشافي لما يصدر من المبدع . ففي وسع الفن أن يستمد سماته من جذور الطبيعة ، وأن يحاول المبدع ايجاد قيم يهتدي بها في عمله ، قد تكون الطبيعة مثلاً ، غير أنه من الصعب التسليم بذلك في وقت ظل فيه المرء تواقاً الى تسجيل عالمه الباطني بفضل علم النفس الذي يقودنا إلى العلل في تقصي الحقائق، واعتماده على قرائن الحواس والانفعالات

(٧) يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام ٢٦٩

(*) المرجع السابق : ٢٧١

التي يسعى البحث السيكولوجي من خلالها تأكيد مكانة اللاوعي في الشخصية (الانسانية) وهو ما لم يسترع انتباهه مما تأكد له على أن « اللجوء إلى العقل الباطن أو الى اللاشعور الذي يظل يعمل في الخفاء ، وينظم الأمور حتى يأتي الالهام ، فانه ضرب من التعليل اللفظي ، إذ ان العمل الخفي الذي يقوم به اللاشعور أكثر خفاء وغموضاً من ظاهرة الالهام »[٨] .

هذه — اذن — هي المفاهيم الأولية لوجهة نظر الدكتور يوسف مراد في عملية الخلق الفني ، والتي جاء بها في كتابه : مبادىء علم النفس العام . أما ما أقر به لاحقاً في أبحاث مستقلة نشرها في بعض المجلات ، من معايير أخرى بشأن توضيح هذه الظاهرة ، فانها تكاد لا تزيد من أمر الأحكام الأولى شيئاً جوهرياً على العمل الفني المنبثق من قوانين مجردة تجسدت فيه صورتان متميزتان روح الارادة ، وتقبّل الالهام الذي يضفي على الفنان الايحاء ,والرؤيا والحماسة التلقائية ، بينما تكون صورة الفعل الارادي واعية في استعمال المنهج والجهد العقلي والتوجيه الارادي والقدرة على الاختيار والتنظيم والقضاء على أحد هذين الطرفين لحساب الآخر هو قضاء على العمل الفني »[٩] .

فعلى الرغم من مرور فترة زمنية في حياة الدكتور يوسف مراد على اصدار أحكامه الأولى ، إلا أنه ما زال من دعاة أنصار مصدر الغيبية في استلهام الفنون — فحاول في أخريات حياته — باجراء بعض التعديلات على هذه الأحكام التي تزعم تحريك قوى الذات المبدعة ،

(٨) نفسه : ينظر هامش ص ٢٧٠

(٩) ينظر ، د . مراد وهبة : يوسف مراد والمذهب التكاملي — الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ص ٢٦٨

وتستلهم مادتها من عالم المثل ، من عالم خفي ، غير العالم الحسي لهذه الذات ، على أن فهمه للالهام أصبح فيما بعد مرهوناً بفهمه اللاشعور ، وأنه شديد الارتباط بمعنى اللاشعور ، إذ أن الاثنين يشتركان في صفة واحدة هي صفة الخفاء[١٠] .

إن فترة الأربعينات التي عاش في كنفها الدكتور يوسف مراد كانت النظرة العلميةفيها قد أوغلت في فكر الانسانية، وأنها كانت أكثر ارتباطاً بمنطق عالمنا الواقعي الذي توصل الى حقيقة ربط العلة بالمعلول ، بيد أن الدكتور يوسف مراد ظل يناصر من يؤكد استناده — في خلقه الفني — الى الالهام ، إلا أنه ما لبث أن فطن — فيما بعد — فاستعان بـ : اللاشعور كمقوّم معين للالهام الفجائي في تفتح الذهن، ويبدو أنه استمد عونه — هذا باللاشعور في دفع ما يعتقده عن الالهام من وصف لحظة الابداع عند فليكس كلاي F. KLAY الذي رأى « أننا نطلق كلمة الالهام على لحظات الابداع الفجائية وهي لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الارادة وسيطرتها ، تأتي غير متوقعة ومجيئها غير مرهون بدعائنا كالنوم والأحلام »[١١] .

إن النتاج الفني النابع من فكرتي الالهام واللاشعور هو صورة — كما جاء بها الدكتور يوسف مراد — لم تلفت أنظارنا ، وتشدنا اليه ، لأنه لم يعط الصورة الواضحة للتفريق بينهما ، إلا من حيث أن كليهما يعمل على دفع الآخر بافراز العمل الفني ، لا لشيء إلا لأنهما

(١٠) نفسه : ص ٢٨٥

(١١) الأسس النفسية للابداع الفني (في الشعر خاصة) ص ١٩٠

« يشتركان في صفة الخفاء »[12] ، وهو افتراض لا يكفي لتكون هذه الصفة عاملاً لاجابة غرائزنا ودوافعنا التي تدفعنا الى الابداع ، هذا ما لم يحاول توضيحه الا في قوله : « ان جانبا كبيراً من مشكلة الالهام يدخل في نطاق مشكلة اللاشعور »[13] .

وهكذا ، نرى كيف أن الدكتور يوسف مراد لم يستفد مما تناوله التفكير الابداعي في هذه الحقبة من الزمن ، ومن القدر الأكبر الذي خلفه الميدان العلمي للنظريات النفسية التي لم يستعن بها ، وبخاصة من نظريات التحليل النفسي التي عدّها قاصرة بقصور شاعرية فرويد حين قادته الى « الخلط بين القيمة الشعرية ، والتعبير عن الجنسية المكبوتة »[14] . وان تعبيره عن الفن مقيّد لا يوحي إلا باعطاء الصبغة المرضية ، واقامته على عامل الأعراض العصابية ، وهو ما حدا به الى النفور منها ، ظناً منه أنها تحقق وهمي لرغبات الفنان ، وهي نظرة تنقصها الدقة في الأحكام ، فضلا عن خطأ تركيزه على نظريات التحليل النفسي التي يتزعمها فرويد دون غيرها من النظريات النفسية الأخرى .

وهكذا ، تذهب مقدرة الدكتور يوسف مراد إلى ميدان الفهم القديم لطبيعة الفن ،وتقلل من جهوده المعتبرة التي قدمها في مجال الدراسات السيكولوجية التي حاول الجمع فيها « من كل شيء بطرف » ، ليتوصل الى نتيجة مفادها التكامل في العوامل السيكولوجية والاجتماعية والروحية المتمثلة في الالهام الفجائي لدى الفنان .

(12) مراد وهبة : يوسف مراد والمذهب التكاملي ص ٢٨٥

(13) نفسه : ص ٢٨٣

(14) نفسه : ص ٢٩٥

الاتجاه التجريبي :

تأتي نظرة الدكتور مصطفى سويف في وقت مبكر لتفسير عملية الابداع — من حيث تفسيرها في ضوء الدراسات النفسية — وسنقتصر في حديثنا عن هذه النظرة على أهم ما جاء به في موضوع علاجه لظاهرة الابداع مع بيان الصلة بين المنهج التجريبي ومضمونه الذي حدده لنفسه بوصفه مسلّمة أساسية يرتكز عليها بحثه السيكولوجي لعملية الابداع باعتباره ظاهرة سلوكية يقصد بها « مجموع العوامل التي تؤثر في اتجاهها ، وفي شدتها ، سواء أكانت هذه العوامل مشعوراً بها أم غير مشعور بها »[15] . وهي مسلمة لا تعتمد على العالم الاستبطاني في فهم الابداع .

وإذا كان الدكتور مصطفى سويف قد أنكر عالم الاستبطان بالمعنى السيكولوجي الذي يبرز الخبرة الشعورية لدى الفنان ، فمعنى ذلك أنه يهتم بالعالم الخارجي لهذا الفنان الذي تتحكم فيه معايير المجتمع وقيمه « وهنا نطبق تلك القاعدة السيكولوجية العامة التي تقتضي بأنه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بمعزلها عن مجالها »[16]، بوصفها شيئاً مشروطاً كأساس للسلوك المكتسب الذي يحرك مشاعر الفنان ، ويصر مصطفى سويف ، على أنه لا يمكن الكشف عن عبقرية الشاعر إلا بالكشف عن علاقته بمجتمعه الذي يعمل على استثارته بفعل نوع السلوك ، حيث يؤدي الى تحقيق ما يصبو إليه في نتاجه الذي يعد نشاطاً ارادياً بحتاً ، ومن ثمة تكون هذه المسلمة بمثابة حافز للكشف عن عوامل الابداع ، بوصفها ظاهرة سلوكية تفرضها

(15) الأسس النفسية للابداع الفني (في الشعر خاصة) ص ١١٧

(16) نفسه : ١١٩

المجتمعات التي وصفها بأنها تتألف من أنوات في سبيل تحقيق النحن وما يترتب عنه من اتزان نفسي ، كلما تضامنت جماعة النحن ، وكلما توطدت العلاقة بين الفرد وجماعته وازداد باندماجه في الجماعة ، واقترب من النحن ، شاعت نسبة الاتزان في أفعاله ، ومن ثم تكون النحن قاعدة يستند إليها توازن الشخصية ، وأي اختلال يصيب هذه القاعدة ، يصيب توازن الشخصية بخلل عميق ، وهو ما يمكن أن يعطي اشارة تحمل في ثناياها منشأ العبقرية التي تحقق بفعل الصراع الذي تتعرض له الشخصية من بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة(١٧) .

ولقد اعتمد في تعليله لهذه المسلّمة على كثير من الباحثين الذين أورد نظرياتهم للبرهنة على اعتقاده بأن الصراع القائم من الأنا والنحن هو منشأ العبقرية ، وهي كما تبدو علاقات ذات صلات نوعية يتحكم فيها الاتزان النفسي وأن أي تعرض يصيب الأنا في أية لحظة معناه تصدع في النحن (١٨) ، الذي يتسبب في المثير الذي يتضمنه الموقف العام لحركة النشاط الفعلي للعبقرية .

١ ـ الاطار المرجعي لعملية الابداع :

لقد افترض الدكتور مصطفى سويف اطاراً مرجعياً كمقومة أساسية لتحديد السبب النوعي للعبقرية للبحث عن الخصائص العامة التي من شأنها يكون هذا شاعراً عن سواه ، معتبرا أن هذا الاطار يشكل دورا فعالا في تكوين الشخصية بمساهمته في المعالم التي من شأنها أن تحدد مضامين سلوكنا ، سواء ما كان منها خارجياً ام ما

(١٧) المرجع السابق : ١٢٥ ـ ١٢٦

(١٨) نفسه : ١٢٨

ترتب عن ذلك من أطر تستجيب لها ، من حيث هي معلومات نتلقاها بمدركاتنا ، ونختزنها إلى حين موعدها لنستفيد منها في خبراتنا بهذه الأشياء . « فنحن نحمل في نفوسنا عدداً وافرا من الأطر تنظم بها أفعالنا جميعاً ، سواء أكانت تذوقاً أم ادراكاً أم أي فعل آخر »(١٩) .

ولقد حاول أن يوضح لنا ـ لاحقاً في دراسة له متأخره نسبياً ـ مفهوم الاطار الذي « يقصد به الاشارة الى الأساس النفسي الذي تنتظم من خلاله مدركاتنا ومشاعرنا (من حيث كونه) لا يدع تنبيهاً حسياً ولا بادرة ذهنية دون أن يعطيها معنىمعيناً داخل بنائه، والجدير بالذكر أن الاطار يتشكل من خلال نوع الخبرات التي يمر بها الشخص وسياقها ... فهو الأساس العميق في اكتساب مدركاتنا جميعاً بما في ذلك الأعمال الفنية ـ معناها ووقعها في نفوسنا وهو يمارس فعله من مستويات بعيدة عن شعورنا، وتنبهنا، وهو يتشكل من خلال خبراتنا الشخصية (٢٠) ، ولكن بتطور الزمن وبعد مرور ما يربو عن ثلاثين سنة أصدر مقالاً(٢١) يميز فيه بين الاطار المرجعي كمفهوم يستخدم في علم النفس وبين الاستعمال الشائع لهذا الاطار ، موضحاً ان مفهومه في علم النفس « لا يساوي بالضبط المعنى الشائع لما اعتدنا أن نسميه بالخلفية الثقافية للشاعر أو الأديب »(٢٢) ، فيعطي بديلاً بذلك حتى لا ينجرّ وراء هذا السياق الخاطىء لما يتضمنه مفهوم

(١٩) نفسه : ١٦٣

(٢٠) د. مصطفى سويف : دراسات نفسية في الفن ، دار مطبوعات القاهرة ط ١ ، ١٩٨٣ ـ ص ٤٦ ، ٤٧

(٢١) مقال في مجلة فصول ، تحت عنوان النقد الأدبي ماذا يمكن ان يفيد من العلوم النفسية الحديثة .

(٢٢) مجلة فصول (المقال السابق نفسه) ص ٢٨

الاطار في مضمونه الصحيح بوصفه « وظيفة نفسية مهمة تنظيم هذه الخبرات واحداث تعديلات في معناها وفي الأثر الذي تتركه في نفس الفرد »[٢٣] ، وهو تعديل بسيط في ظاهره ، لكنه جوهري في محتواه لما ينطوي عليه من لبس في مدى ارجاع الخبرات الثقافية . ونسبتها الى الاطار كعامل أساس ، أو ما تتركه هذه الخبرات من تأثير لأحداث هذا الاطار من شأنها أن تنميه ، وتحرره من قيد تبعية الخلفية الثقافية.

والشاعر ضمن هذا الاطار هو ذو حساسية مرهفة وذو قابلية على الادراك والنمو ، وذلك بفضل استيعابه الأعمال الفنية وتذوقها ، وجعلها في اطارها العام ، من حيث دلالتها الفنية التي اكتسبها من خلال خبراته السابقة • وهو ينظر الى الخبرات بوصفها تكوّن له علاقات مركبة يكون من شأنها أن تعزز شروط العملية الابداعية ، وهذا ما برهن عليه فيما أورده من وثائق لمجموعة من القراء ، ومن نصوص لبعض النقاد العرب القدامى تدور في معناها العام : أن الأديب لا بد له من الاطلاع على من سبقوه لاكتساب الاطار الذي يحدد شخصيته « بحيث نستطيع أن نعتبره فرضاً عاملا ، فنجزم بأن الاطار الشعري إذا لم يتوفر لدى الشاعر فانه لم ينتج • وفي ذلك يقول يوسف مراد : إن لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة ، أجهد عقله في اكتسابها لما أتيح له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التي تطوي الدهور طياً بدون أن تفقد روعتها ، بل ، تزداد جمالا كلما اتسعت آفاق الانسان الثقافية ، وأصبح أوسع فهماً وأنفذ بصراً »[٢٤] •

(٢٣) نفسه : ص ٢٩

(٢٤) الأسس النفسية للابداع الفني (في الشعر خاصة) ص ١٧٤

يجب إذن أن ننظر الى الاطار الذي افترضه مصطفى سويف على أنه شيء أساس لتحريك قريحة الشاعر ، وتحقيقاً لهذا الغرض ، أورد هذه النصوص لعمالقة الأدب والفن لتبرير موقفه ، غير أنه هنا يتعامل مع الابداع من وجهته الخارجية للذات المبدعة ، أي من حيث التحصيل الذي ينمي المعلومات الذهنية بفعل الاستدعاء المتعمد لتداعي ما اكتسبه من معان وترابطها بما يصادفه في حياته ، ليشكل بذلك اطاراً عاماً يدفع إلى الابداع ، بينما لم نجد للعالم الوجداني أي تأثير لتحريك هذه المشاعر •

وبذلك يكون الابداع في نظره الذي يمثله فعل الاطار ، هو الفكرة الأساسية التي توضح لنا دلالة هذا الابداع ، وعلى الرغم من أنه تفطن الى شيء مهم ، قد يكون من شأنه ابراز حقيقة الابداع في مظهر سلبي معتبراً « أن في هذا القول قضاء على جوهر الابداع ، من حيث أنه الخلق على غير مثال »[٢٥] ، إلا أن اعتراضاً كهذا لن يكون سبباً في اعاقة جوهر حقيقة الابداع في ضوء الاطار لأسباب واهية منها : « أن الشخصية على الدوام لها مميزاتها الخاصة حتى في أشد المجتمعات اشكالاً على هذه المميزات »[٢٦] •

وإن العمل الفني دائماً ذو صلة بالأعمال الفنية السابقة حتى من حيث الأسلوب ـــ سواء أكان تعبيرياً أم تشكيلياً ـــ بحسب المذهب الفني المنتمي إليه ، بحيث يحدد لنفسه اطاراً يختلف عن الاطار الذي حدده لنفسه الاتجاه الآخر ، كل على حسب مبادئه وتذوقه العام للأعمال الابداعية ، داخل الاطار الذي يوجهه كل اتجاه بتفاوت أي كل من هذا الاتجاه عن الآخر •

(٢٥) نفسه : ص ١٧٦

(٢٦) نفسه : ص ١٨٣

ويختم حديثه في هذا الشأن بقوله : « إن مهمة الاطار كعامل نوعي في عبقرية الشاعر لا تتضح إلا بأن نضع هذا الاطار في بناء شخصية تعاني توتراً دائماً من ضغط الحاجة إلى النحن ، فان مثل هذه الشخصية التي تبدو مدفوعة الى استعادة النحن ، لا بد منها كأرضية يقوم فوقها الاطار المبدع ، بحيث يعين هذا الاطار الطريق إلى هذه الاستعادة »[27] .

إن أقل ما يقال عن هذه الرؤية التي تحدد مفهوم الاطار المكتسب ، ضمن العمل الفني هي أنها رؤية لا تتعدى كونها مجرد تنظيم للمعلومات السابقة التي اكتسبها المرء في حياته العادية والتعليمية لتشكل بذلك مدركات ورؤى جديدة استنتجها بفعل استيعابه لها . وقدرته على الطاقة الابداعية بوصفها عنصرا أساسياً لنزعته التأملية النابعة من المخاطرة والتمرد على ما هو مألوف . وذاك شيء طبيعي عند كل الناس وعبر كل الأزمنة .

وسواء أكانت رؤى الفنان موجهة وفق هذا الاطار أم وفق معايير أخرى فان فعل الابداع من حيث مظهره الخارجي هو تعبير عن اقتناع الفنان بنوع الثقافة ، والمنشأ الذي ترعرع فيه وهو أمر طبيعي ، وحقيقة حتمية في حياة الانسانية ، وأقصى ما تسعى إليه هذه الرؤية من ترسيخه فينا هو أنها بداهة استطاعت أن ترسم على واقع المعايير الثقافية صفة الاكتساب في الخبرة الثقافية .

إن الفعل الابداعي — في نظر مصطفى سويف ملك لهذا الاطار ، غير أن تفيه لما يمكن أن يقوم به الدور الاستبطاني للفنان حال دون معرفة الذات الحقيقية لهذا المبدع من خلال نتاجه ، وبهذا يصبح

(٢٧) نفسه : ص ١٨٣

الفنان في نظره ، ودون وعي منه — متلقياً سلبياً ، يبدع دون احساس بما يمور في ذاته وفق جدلية قائمة على معايير تتحكم فيه مجسدة اعادة اسقاط الماضي وتصوير لما سيأتي .

ويتعرض الدكتور مصطفى سويف إلى جانب مهم استخدمه في بحثه على أسس تجريبية مستنداً في ذلك الى وثائق بعض الشعراء ، مستعيناً في تحليلها على الوسائل التجريبية التالية :

آ — الاستخبار

ب — الاستبار

ج — تحليل المسودات

ولكي نتمكن من فهم هذه الوسائل التجريبية يجب عرضها تباعاً ، محاولة لمعرفة ما جاء به الدكتور مصطفى سويف في تتبع مراحل عملية الابداع لدى الفنان :

آ — الاستخبار :

وهو مجموعة أسئلة مفيدة يستعملها الباحث لتوفر له عدم الاحراج مع سائله في المواجهة ، وهو ما قدمه الى مجموعة الشعراء لضمان توفير ما يصبو إليه . وكان الموضوع الذي دار حوله الاستخبار هو مجموع الأسئلة التي تتحدث عن خطوات عملية الابداع ، فكانت اجابة هؤلاء الشعراء قليلة بعض الشيء مقارنة لما أرسله من استخبارات ، كان أهمها ما استخلصه من اجاباتهم التي برهنت على أن الشاعر لا يقصد الى ابداع قصيدة على أساس مخطط ثابت موضوع لها من قبل .

ولتوضيح ذلك يجدر بنا أن ندرج العناصر التي استخلصها الباحث على صورتها ، كما وردت في البحث دون تصرف ، لعلها تستطيع أن توضح دينامية الابداع على حسب تصوره[٢٨] .

١ ـ تبيّن له أن جل قصائد هؤلاء الشعراء على حسب تصريحاتهم لا تبزغ دفعة واحدة دون أن يكون لها مقدمات .

٢ ـ تتفق كل الاجابات على الشهادة ، بأن الأنا لا يسيطر على عملية الابداع ، حتى في هذا النوع الذي يبدو عليه فيه مظهر (الارادية) بل ، يشعر الشاعر في معظم اللحظات (أمام المعاني) حينما تجول برأسه هي التي تبحث ألفاظها اللائقة بها .

٣ ـ تتفق الاجابات على انتحاء المكان الخالي في أثناء ممارسة الابداع .

٤ ـ يعتبر التغيير الذي يطرأ على مجال الشاعر في لحظات الابداع عاملاً أساسياً .

٥ ـ للأحداث الواقعية والمشاهدات والاطلاعات التي تحدث في حياة الشاعر صلة بما يبدعه .

٦ ـ من خلال اجابة الشعراء عن السؤال الخاص بالنهاية ، وكيف يتعرفون إليها تكشف عن عامل هام في عملية الابداع : هو التوتر النفسي الذي يقوم كأساس دينامي لوحدة القصيدة بحيث يمكن أن نقول أن الشاعر يتحرك في حدوده وفي اللحظة التي ينتهي فيها هذا التوتر تكون نهاية القصيدة .

(٢٨) نفسه : ص ٢٤٧ ، وما بعدها .

تظهر هذه البيانات كما يبدو في تحليلها غامضة ـ نسبياً ـ وقد يرجع السبب في عدم توضيح الصورة اللائقة لهذه البيانات الى الأسئلة الموجهة إلى الشعراء التي كانت مباشرة في مضمون طرحها مما دعا بهؤلاء الشعراء الى الاحراج عن الافصاح ما بداخلهم ، وفي مقابل ذلك يبدو موقف الدكتور مصطفى سويف حيادياً في تعامله مع تحليل ما جاءت به هذه البيانات ، وربما بدت الصورة أكثر عمقاً في التعامل مع التحليل ـ لو لم تكن الأسئلة موجهة توجيهاً آلياً ألزمت الشعراء السير في سياق معين حين أدلوا برأيهم بسرعة عابرة تشوبها الدقة في استكناه الذات الداخلية التي تعبّر عن مكنوناتها ومشاعرها بصدق فني ، ولكن إذا جاز القول بأن طريقة الاستخبار لم تجلب للدكتور مصطفى سويف ما كان يطمح إليه ، ولم تجد له شعاً ، فما شأن الاستبار الذي افترضه كمقوّم ثان أساسي لتفسير دينامية الابداع .

ج ـ الاستبار :

ويرادف : المقابلة ، واستعمال الاستبار شائع في اللغة العربية منذ السنوات الأربعين ، وهو مصطلح يهدف الى تمكين الباحث من معرفة حقيقة ما يوجهه الى غيره من أسئلة بقصد الحصول على معلومات عن سلوكه ونتيجة لذلك فهو يتميز بعنصرين رئيسيين[٣٩] :

الأول : العناصر اللفظية المكونة من أسئلة ، أو جمل تقريرية ، أو ألفاظ مفردة .

(٣٩) ينظر ، د. مصطفى سويف : مقدمة لعلم النفس الاجتماعي ـ مكتبة الانجلو المصرية ط ٢ ، ١٩٦٦ ، ص ٣٧٣

الثاني : هو موقف المواجهة .

لقد أثبتت الدراسات النفسية للاستبار أنه يعتمد على التقرير اللفظي ، وغالباً ما يكون مزيفاً في بيانـات مستنطقة نتيجة ما قـد يصيبه من انفصال مفاجيء ، يكون كرد فعل مصاحب لعدم قدرته على جمع صوره الذهنية ، واستيعابه الأشياء في وقتها ، من هـذا القبيل يكمن عدم اهتمام الدكتور مصطفى سويف بافتراض الاستبار ، وهو ما بدا واضحاً من خلال الاجابة الوحيدة التي تلقاها من الشاعر احمد رامي ، عقدها معه في ثلاث جلسات ، كان الافصاح عن آرائه فيها يبدو شكلياً وفق ما طرحه عليه من أسئلة .

د ـ تحليـل المسـودات :

تميز تحليل المسودات بعرض مسودتين للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي ، وقصيدة واحدة لـ : محمود أميـن العالم ، وبتحليـل جزئياتها من حيث مستواها الخارجي في كتابتها ، ويبدو أن هـذه الطريقة هي أعظم نهج فائدة للدراسات الأدبية ، لكنها أيضاً صعبة في مردودها الايجابي ، لما فيها من عسر الحصول على كل المسودات للقصائد قبل كتابتها في شكلها النهائي ، وهو ما اعترض سبيل الدكتور مصطفى سويف ، فلجأ في ميدان بحثه التجريبي الى الاستعانة بأسئلة موجهة ألقاها على المبدع ، والتي كانت لها أهمية كبيرة في توضيح منهجه . وبهذه القصائد الثلاث حاول مصطفى سويف أن يبني منهجه في تحليل المسودات ليصل الى نتيجة مؤداها : أن القصيـدة التي جاءتنا في صورتها الكلية كانت في ذهن الشاعر عبارة عن مجموعـة صور مركبة ، على أن الشاعر في رأيه هنا « لا يبدع القصيدة بيتاً بيتاً ، بل يبدعها قسماً قسماً ، فهو يمضي في شكل وثبات ، وفي كل

وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة ، أو تنساب هـذه المجموعة دون أن يوقف الشاعر قليلا أو كثيراً »[٣٠] .

وهكذا ، تبدو رغبة الدكتور مصطفى سويف واضحة بطروحاته التوجيهية في سبيل الكشف عن حقائـق افتراضاتـه ـ المسبقة ـ وعرضها للتحليل حتى يقنعنا بما توصل إليه من نتائج كانت في مجملها منفصلة عن الروابط التي تحدد معالم الشخصية المبدعة للعالم الباطني لها من خلال الأسئلة التوجيهية ، وهو ما أقر به حين عرض استخباره على الشعراء بأنه « لا ينهـج منهج التحليـل النفسي ولا يرتضي موقفه »[٣١] ، كما أنه لا يكاد « يحسب حساباً للاشعور »[٣٢] ، وربما كان يعتبر النص مجموعة قوى يتحكم فيها الشاعر وقتما شاء بفعل ارادته ، وهنا يقودنا الى موضوع آخر هو عالم النظم في نماذج من شعرنا القديم التي غلب عليها التكلف والصنعة ، وبالتالي تكـون العملية الشعرية ارادية ومقصودة ، أو ربما لأنـه جمع بين جهـد الشاعر وطبعه في ابداع قصيدته ، وهو احتمال أقرب إلى الصواب ، لسبب جوهري ، هو أنه كان أقل توضيحاً لرؤيته وتقريب مفاهيمه إلينا التي لم تكن لها صلة بالمضامين النفسية ، وترجمة مصطلحاتها إلى ما يناسب منهجه المتبع في تحليـل النصوص بحيث تصبح ذات معنى ، فحين يعرض استنتاجاته التي جاءت عرضية في ظاهرها ، فذلك يعني أن افتراضاته لم تضع بصماتها على هـذه المضاميـن النفسية للذات المبدعة ، وهو ما لم يوضحه تحليل المسودات حين عرضـه لتشطيب بعض الأبيات وتعويضها بأبيات أخرى ، أو كلمة دون كلمة

(٣٠) الأسس النفسية لعملية الابداع الفني (في الشعر خاصة) ص ٢٦٦ .

(٣١) المرجع السابق : ص ٢٤٥

(٣٢) المرجع السابق : ص ٢٤٦

ز – الخصائص الفراسية :

لقد اعتبر هذه الخصائص من أبرز ما يكشف عنه الشاعر في ابداعه لما في هذه الخاصية من تثبيت في الظاهر لادراك الشيء والتأمل فيه « ويبدو ذلك مثلاً في التفكير الموضوعي الذي نمارسه كنشاط جزئي للأنا »[٣٧] الذي يدفع الشاعر إلى الفعل ، نتيجة ادراك الأشياء، وتأثيرها في عالمه الداخلي ، وهو ما يميزه عن غيره من الأسوياء الذين لا يملكون القدرة على افصاح ما بداخلهم ، وقد اعتبر في هذا الشأن أن ادراك الشاعر يماثل ادراك الطفل أو البدائي ، من حيث أنه يدرك الخصائص الفراسية للأشياء ... لكن هذه الخصائص التي تبدو له لا شك أنها مغايرة لما يبدو للطفل أو البدائي . فهي ككل ما في الجمال السلوكي تعتمد على تاريخ الشخصية »[٣٨] .

ح – خطوات الابداع :

ثم ينتقل الى مرحلة أخرى ضمن السياق العام لتكوين فكرة منظمة عن ديناميات عملية الابداع في الشعر ، وهي مرحلة يواجه فيها الفنان خطوات الابداع ، وجدير بالذكر أن هذا العنصر له مكانة الفعلي في ميدان البحث عن دينامية الابداع لما فيه جوانب متعددة تحدد هذا المفهوم . وقد بدأ مصطفى سويف في تحديد معالم هذه الخطوات بما وصفه بالتجارب المكتسبة وصلتها بتجارب اللحظة الآنية ، وما يتبادلانه من تأثر وتأثير ، حين ذلك يلتبس الأمر على الأنا (الشاعر) الذي لا يمكن له أن يستقر على هذه الحال ، وفي

(٣٧) المرجع السابق : ص ٢٨٧

(٣٨) المرجع السابق : ص ٢٨٧ ، ٢٨٨

غياب هذا الاستقرار تظهر على الأنا توترات تدفعه الى محاولة التوضيح كيما يتحقق الاتزان « فيندفع بنشاط يهدف الى خفض التوتر واعادة الاتزان ، ويكون هذا النشاط منظماً بفعل الاطار ، فتكون النتيجة قصيدة »[٣٩] . والأنا التي تحمل مواصفات الشاعر يجب أن تكون جهازاً فعالاً مع النحن لما يتسم به من بعد النظر ، وما يعمه من اتزان ، وما يسوده من انسجام بينه وبين مجتمعه ، وليس معنى ذلك استسلام منه لواقع مجتمعه ، لأن ذلك يعطي تفسيراً ينجم عنه اضطراب في شخصية الأنا ، ويكون « اختلال اتزان الأنا ككل واندفاعه الى تحصيل اتزان جديد يعني اختلال الصلة بينه وبين النحن ، واندفاعه الى اعادة هذه الصلة على أسس جديدة تبدو فيها آثار تجربته عن طريق الاطار . ومن هنا كان العمل الفني فردياً واجتماعياً في وقت معاً ، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان ، لكنه تنظيم في سياق الاطار ذي الأصول الاجتماعية الذي يحمله الفنان ويتخذ منه عاملا من أهم عوامل التنظيم »[٤٠] .

ثم يعود بنا الى فكرة الاطار التي رسمها من قبل لتحديد مسار خطوات الابداع القائمة على التقاء آثار التجربتين وما تكونانه من اسهامات فعالة ضمن السياق العام لهذا الاطار الذي يحدد معالم التكوين الثقافي للشخصية « بحيث يمكن إن نقول ان فعل الابداع هو اعادة تنظيم الاطار »[٤١] ، وقيام فعل الابداع على هذا السياق يقتضي دوافع تنمو عقب توترات خاصة (تزداد سيطرة على الأنا) ، وما تثيره هذه الدوافع في الأنا من بحث عن بديل يشحن فيه هذه

(٣٩) المرجع السابق : ص ٢٨٩

(٤٠) المرجع السابق : ص ٢٩٠

(٤١) المرجع السابق : ص ٢٩١

التوترات في صيغة فنية يرتضي بها ، وباعادة خلقها من جديد في قالب فني يأتي في شكل وثبات .

وإذا كان تنظيم الاطار وما يثيره من دوافع يعد شرطاً أساسياً لتحديد العملية الابداعية عموماً ، فان التفكير الابداعي في الشعر يتكون في وجوده من مجموعة وثبات ، « والوثبة هي الوحدة الدينامية المتكاملة للقصيدة التي هي كل دينامي متكامل »[٤٢] ، أي أنها « مجموعة من الأبيات تمليها دفقة واحدة من دفقات النشاط الفكري الانتاجي ، أي أن فكر الشاعر لا يتقدم من بيت إلى بيت ، ولكن من وثبة الى وثبة »[٤٣] ، وفكرة الوحدات هذه أو ما أسماه بالوثبات تقودنا الى أمر هام وجوهري في مسار العملية الابداعية والتي ما زال البحث فيها متواصلاً ، وهو أيهما أسبق : (الكل عن الجزء . أم الجزء عن الكل) ، وهي فكرة لن تفيدنا هنا في شيء بقدر ما تبعدنا عن بحثنا ، وبهذه الكيفية يخلص الدكتور مصطفى سويف الى نتيجة مؤداها « ان القصيدة ليست كلاً متجانساً ، وانما هي بناء يتألف من إبنية صغرى هي الوثبات »[٤٤] ، وميزته في ذلك أنه يقدم الجزء عن الكل من حيث كون الشاعر حينما يبدع قصيدته إنما ينطلق من البيت الى الفكرة العامة ، وقد نعد ذلك صحيحاً اذا توقفنا عند المستوى الظاهري في شكل كتابة القصيدة ، أما من حيث بناؤها الكلي فهو أعقد من ذلك بكثير .

---

(٤٢) المرجع السابق : ص ٢٩٣

(٤٣) د . مصطفى سويف : النقد الادبي ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة / مجلة فصول ، م ٤ ، ع ١ ، ١٩٨٣ ، ص ٢٩

(٤٤) الأسس النفسية للابداع الفني (في الشعر خاصة) ص ٢٩٦

قد يكون صحيحاً أن هذه الوثبات تضاعف المعنى وتحول القصيدة إلى مجموعة وحدات متناسقة ، إلا أن الاطار العام الذي يتحكم في القصيدة في مفهومها الضمني لا يخرج عن التدفق العام الذي يتصوره المبدع ، وهو ما تدركه الحقيقة ، ويتقبله منطق الأشياء بوضوح من أن أصل المعرفة أساسه التعميم الذي يتصف بالصبغة الشاملة ، وان مجرى الشعور لتصور الأشياء تظهر صورته دفعة واحدة ، ثم يبدأ في تحول مستمر نحو أفضل مرتبة ترتيباً تصاعدياً لاكتمال الصورة على ما كانت عليه بعد افرازها في ذهن الشاعر ، غير أن مصطفى سويف لم يكتف بهذا التحليل الاستبطاني وانما أراد أن يبني نظريته على دليل سطحي مبني على الملاحظة في وحداته الأولية .

فالقصيدة هي ادراك بالكل ، ووجود بالوثبة ، وفضلاً عن ذلك فاننا نرى إن تركيب القصيدة في اطارها الكلي هي نتاج الفكر القائم على التعميم ، من حيث كون هذا الفكر قادراً على كشف جزئيات الكل بالتطلع الى الاستدلال ، والبرهنة على ترتيب هذه الجزئيات ترتيباً سببياً ، ويجدر بنا أن نشير إلى أن الدكتور مصطفى سويف سيعدل من رأيه السابق بتقديم الجزء عن الكل ، حين قرر هذه المرة أن « منهج البحث العلمي يبدأ بالكل ، وينتهي الى الكل ، وفي طريقة ينظر في الأجزاء لا على أنها وحدات منفصلة قائمة بذاتها ، ولكن على أنها أعضاء في الكل ، ولما كان الكل دينامياً ، أي أنه عملية وليست شيئاً ثابتاً جامدا ، فهو ينظر في أعضائها على أنها أحداث داخل هذه العملية الكلية ، فهي متجهة باتجاهها ، ومكيفة على حسب ظروفها وليس لها كيان مستقل من هذا التيار الذي يتضمنها ، بل ، التيار سابق عليها ، وهي تستمد وجودها منه »[٤٥] .

---

(٤٥) المرجع السابق : ص ٦٨

ط ـ مشـهد الشـاعر :

جاء في اعتقاد لافين Lewin أن الواقع والتهويم لا ينفصلان .... وأن الشخص الواقعي جداً الذي ليس له من سعة الخيـال ما يمكنه من أن يرى امكانيات تغير الموقف الراهـن لا يمكن أن يصبح مبدعاً مبتكراً . والحق أن النشاط الابداعي يعتمد على حدوث علاقة معينة بين الواقع والتهويم »(٤٦) . انطلاقاً من هذه الفكرة التي تعتمد في ثناياها على استكشاف الدلالة الغامضة ـ وتحرر الشاعر منها ـ يبني مصطفى سويف مفهومه لتصور الأشياء وانتقالها مـن خصائصها الوظيفية الى خصائص فراسية مبنية على تحليل مدركات الاشياء بحرية الشاعر المطلقة ، أي محاولة تفسير ما يحيط بالشـاعر واعطائه بعد النظر في رؤياه لكسب معرفة هذه الأشياء عن حقيقتها التي تختلف في تصورها من الانسان الطبيعي الى الشاعر ، بل ومن شاعر لآخر بادراك ما تحمله رؤية كل منهما بالاستخلاص والاستنتاج لدى المبدع « فتصبح الصور التي لديه عن الواقع العملي أكثر تحرراً منها عند الآخرين ، بمعنى أنها أكثر قابلية للتغير واكتساب دلالات جديدة ، ويتم هذا التغير في لحظات معينة تكون مقرونة الى درجـة معينة من فقدان اتزان الأنا ، وتكتسب الوقائـع دلالات تمليهـا ديناميات الموقف ، ففي موقف مركزه الأنـا تصبـح ذات خصائص فراسية »(٤٧) .

فالتوسع في مفهوم (بعد الواقع العملي) أساسي في رؤيـة الشاعر لو أنه أعطى هذه الرؤية بعداً فلسفياً أساسه باطن الذات ،

(٤٦) المرجع السابق : ص ٢٩٧

(٤٧) المرجع السابق : ص ٢٩٨

وما المدركات الحقيقية التي يراها في (الواقـع العملي) إلا صور حسية ، عليها أن تحمل دلالات جديدة ، والشاعر هنا يضع (مجازاً) على هذه المدركات للتعبير عن تجربته الذاتية قصد الدخول إلى عالم الانسانية باكملها دون ميز في ذلك ، « ومن هنا كانت الروائـع في الأعمال الفنية خالدة،ولا وطن لها »(٤٨) .

ص ـ حواجز الابـداع وقيوده :

سيتكرر في هذا العنصر ما سبق الحديث عنه آنفاً ، وبخاصة فكرة الاطار بوصفها عاملاً منظماً لديناميات الابداع ، حيث ركز فيها الباحث على لحظات الحرية عند الشاعر ـ التي تحدثنا عنهـا من قبل قليل ـ موضحاً أن قيود الحرية ومشروطية التفكير تقتضي من الشاعر اعاقة استمراره في سبيل ما يصبو إليه ، وبالتالي يكون الغاء قيد التفكير لدى الشاعر عنصراً هاماً لتحديد مضمار مساره الفني وفق ما يبتغيه داخل حدود الاطار المرجعي ، وليس القصد من الحرية اقتصارها فقط على قيود المعاملة مع الناس ، بل حتى من حيث حريته في تصوره لمنطق الأشياء كما هي في الواقع العملي وما ينبغي له أن يضفي عليها من دلالات جديدة « وهنا يستحق لقب المبدع بالمعنى الدقيق ، لأنه أوجد على غير مثال »(٤٩) ، ضمن حدود الاطار المحصل عليه بضمان قدرة الشاعر على ادراك الشيء والتعبير عنـه بدلالات جديدة ، فبينما يقرر هنا فكرة وجود الخلق الفني على غير مثـال ضمن هذا الاطار نجده في موقف مغاير يدحضها ، ويفترض افتراضاً

(٤٨) المرجع السابق : ص ٢٠٤

(٤٩) المرجع السابق : ص ٣٠١

آخر أساسه « القول بأن العمل الفني ابداع على غير مثال خطأ من بعض الوجوه ، أو هو على أقل تقدير قول غير دقيق الى حد بعيد[٥٠] .

ومن ثمة ، يتخذ الدكتور مصطفى سويف موقفاً غير واضح إزاء فكرة الخلق على غير مثال ، على رغم ما في هذا القول الأخير من تحفظ .

يبقى بعد ذلك أن نشير إلى خاصية أخرى تعترض سبيل الابداع وهي : قيد اللغة التي تظهر في القصيدة على أنها أداة متكاملة « ... وربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لديه تطابق اللفظ والمعنى »[٥١] ، ومن ثمة يكون استعمال اللغة على هذا النمط بمثابة مؤشر مثالي لما يجول في وجدان الشاعر ، وهو ما يعطي علاقات ضمنية توطد العلاقة بين ايقاع النفس ومنطوق الكلمة ، أو بين استعمال اللغة كرمز ، والتفاعل معها بانفعال ، وهنا يشير الى نقطة جوهرية للنسيج اللغوي في التفكير العلمي من جهة ، ومدى ارتباطه بشعور المبدع من جهة أخرى ، بقوله : « ونحن نحاول في التأليف العلمي أن نقترب بقدر الامكان من الاستعمال الرمزي ، أما في الشعر فالاستعمال الانفعالي هو السائد »[٥٢] . بينما يتعرض في موقف آخر الى ما يميز الخلق الفني عن سائر الأجناس الفنية الأخرى « أو ما يميز الصلة بين اللغة والعلم أو اللغة والفلسفة ، كما تستخدم في مواقف الحياة العملية ، ان الأدب يستخدم اللغة بالجوهر لا بالعرض ، في حين أن العلم والفلسفة ومواقف الحياة العملية تملي استعمال اللغة

---

(٥٠) المرجع السابق : ص ١٧٧

(٥١) المرجع السابق : ص ٣٠٣ ، ٣٠٤

(٥٢) المرجع السابق : ص ٣٠٤

بالعرض لا بالجوهر »[٥٣] ، وهو تمييز يوحي بخلق علاقات داخلية بين جسم الكلمة وما تحمله من تصور ذهني لدى الشاعر ، وبين ما تحمله من حس انفعالي للتعبير عن قيمته الوجدانية من شأنها أن تعطي التجربة الداخلية للذات المبدعة بالتأثير الانفعالي لنفسه الذي تعطيه الكلمة المرموزة في دلالتها التوظيفية الجديدة .

ع ـ النهاية :

كيف يبلغ الشاعر نهاية القصيدة ؟ هذا هو آخر سؤال يوجهه الباحث الى الشعراء الذين أقام عليهم منهجه التجريبي ، ومن خلال اجابتهم اهتدى الى فكرة جوهرية مؤداها « أن نهاية القصيدة تحتمها طبيعة فعل الابداع من حيث أنه فعل متكامل ، له بداية وله نهاية ، متضامنتان أصلا في التوتر الذي يدفع الشاعر إليه »[٥٤] .

هذا مجمل ما قدمه الدكتور مصطفى سويف في صدد حديثه عن ديناميات الابداع للخلق الفني في حياته العلمية المبكرة ، مرتكزاً على جهود بعض الباحثين ذوي التخصص العلمي على اختلاف أنواعه ، الذين حاولوا فهم العمل الفني والاسهام في تقويمه على ضوء النظرة السيكولوجية ، وما توفره من شروط الافادة لتفسير الأعمال الفنية ، واثرائها حتى تتكشف القدرة على العطاء بصورة منتظمة وممنهجة .

وقبل ختام الحديث عن رأي الدكتور مصطفى سويف يجدر بنا أن نقف معه وقفة قصيرة فيما جاء به لاحقاً بعد مرور ثلاثين سنة في

---

(٥٣) مجلة فصول ، العدد السابق ، ص ٢١

(٥٤) الاسس النفسية للابداع الفني (في الشعر خاصة) ص ٣٠٥

بحثه الذي أشرنا اليه قبل قليل[٥٥] ، حيث يعيد طرح معظم ما تعرض له في كتابه الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ، وما شكله من أسس عن ديناميات عملية الابداع في الشعر ، إلا أنه لم يضف الى ذلك غير عامل واحد هو ما أسماه بـ : تحليل المضمون متفقاً في تعريفه مع أحد النقاد الغربيين[٥٦] الذي يرى « أن أسلوب بحثي ، الهدف منه هو الوصول الى وصف موضوعي كمي منظم للمحتوى الصريح لأية رسالة لفظية »[٥٧] ، ويثبت الباحث هنا عرضاً موجزاً لمراحل قد تكوّن فكرة عن تحليل المضمون بثلاثة نقاط :

الأولى : من الوحدات التي نصل إليها بتحليلنا مضمون أي عمل أدبي .

الثانية : الشروط التي يجب أن تتوافر لتحليل المضمون ، ليصبح أداة للمعرفة العلمية الجديرة بالاعتماد عليها .

الثالثة : مآل تحليل المضمون .

وفي هذا الشأن يبني تصوره للتحليل المضمون على عدة وحدات ــ يقصد إليها الدارسون ــ تتفاوت فيما بينها بساطة وتركيباً على حسب المنهج المتبع لتحليل مضمون العمل الفني ، غير الجذر المشترك وراء جميع الأشكال التي يتم بها استغلال هذا التحليل إنما تتمثل في اقامة الأحكام الكيفية على أسس كمية سواء جاءت هذه الأحكام على سبيل الوصف أو المقارنة أو استنباط علاقات بسيطة أو مركبة[٥٨] .

(٥٥) الصادر في مجلة فصول العدد السابق ذكره .

(٥٦) هـو : Berelson .

(٥٧) نقلا عن د. مصطفى سويف : النقد الادبي ماذا يمكن ان يفيد من العلوم النفسية الحديثة . مجلة فصول ص ٣١

(٥٨) المرجع نفسه ص ٣٢

الابداع والشخصية :

لقد توالت الأبحاث[٥٩] في هذا الشأن التي جاءت بعرض واف لأهم الدراسات الأجنبية[٦٠] ذات الطابع التجريبي في موضوع اهتمام مجال الابداع وعلاقة ذلك بالسمات المزاجية للشخصية ، غلب على مجملها الطابع الوصفي التقريري في اثبات الآراء والاستدلال بها كأحكام جاهزة .

لقد كانت نظريات السيكولوجيين هي المسيطرة على رأي كثير من دارسينا في هذا المجال إلا في حالات يسيرة ، عندما يتحدثون عن التكامل الاجتماعي ودوره في تسهيل عملية التفكير الابداعي وما يقوم به المجتمع من دور أساس بالنسبة لدفع حركة الابداع ، وعوامله المساعدة للتنشئة الاجتماعية ، بشأن تأثيرها في النتاج الابداعي ، والتي تدخل ضمن العناصر العامة للسياق الاجتماعي كعامل للبيئة الطبيعية والموقع الجغرافي ، والاتجاه الفلسفي للثقافة والتنظيمات الاجتماعية ، إلى غير ذلك من العوامل التي تسهم في ابراز القوى الفعالة ، والمنظمة لحركة فعل الابداع النابع عن ظروف انعكاسات هذه العوامل ، وما تؤثره في ذات الفرد المبدع ، فالسياق

(٥٩) نذكر منها على سبيل المثال : الابداع والشخصية للدكتور : عبد الحليم محمود السيد ، وسلسلة : الاسس النفسية للابداع الفني في (الرواية) ، ثم (في المسرحية) ، ثم (في المسرحية الشعرية) للدكتور مصري عبد الحميد حنورة ، ثم الابداع والمرض العقلي للدكتور صفوت فرج ، ثم سيكولوجية الابداع في الفن والادب للدكتور يوسف ميخائيل اسعد .

(٦٠) وبخاصة اعتمادهم على كتاب جيلفورد : ميادين علم النفس العام

الاجتماعي الذي يأخذ طابع المحفز لتنشيط حركة الفعل في حياة الفرد ، يعتمد هو نفسه على تغيير مستمر لكونه الواقع الذي يخضع لحتمية التحول ، هنا تبرز أهمية الابداع كشرط لخلق مشروع الحضارة المتكاملة ، لأن السياق الاجتماعي في اطار العام ، وما يعكسه من قوى فعالة في حياة الفرد . « يمثل التربة التي يمكن أن تنبت فيها الأفكار المبدعة ، وتتم فيها عملية الابداع »[٦١] ، ذات العلاقة بين القدرات الابداعية في سياقها الاجتماعي والسمات المزاجية للشخصية التي لها أثرها الفعال في تشكيل السلوك الابداعي ، ودوره فيما يقدمه من تفسير علمي للسمات الخاصة للمبدعين ، وما يعترضهم من اضطراب نفسي يكون من شأنه التفكير الابداعي ، واعاقته في أنواع المناخ النفسي المختلفة نوعاً ومقداراً ، وقد اتضح من خلال رأي أحد الباحثين[٦٢] . أن قدراً من التوتر النفسي لازم للابداع على أن يكون هذا التوتر مصحوباً بمناخ نفسي متميز بخصائص الصحة النفسية كالثقة بالنفس ، أو قوة الأنا والاكتفاء الذاتي ، وإلا أدى هذا التوتر إلى تشتيت الفكر الابداعي » .

إن الاهتمام بالخلق الفني في هذا الاتجاه ينمي في صاحبه روح التفاعل مع الانتاج الابداعي ، منذ وقت مبكر بفضل تكوين العادات، وتنمية المهارات بوصفها الغرس الذي سينمو في ما بعد لخلق الانجاز الابداعي من بُعده المتعدد الجوانب وسماته الاستدلالية التي تفرض « أهمية وجود الاطار الفعال كمقومة أساسية لتحديد السبب النوعي للعبقرية التي نادى بها الدكتور مصطفى سويف ، ودعمها الدكتور

(٦١) د. عبد الحليم محمود السيد : الابداع والشخصية ، دار المعارف ١٩٧١ ص ٩٢

(٦٢) المرجع السابق ، ص ٣٨٦

مصري عبد الحميد حنورة في قوله[٦٣] : « على أننا نود أن نشير إلى أهمية وجود الاطار الملائم ، والتحبيذ الدائم ، لا يعني أن من لم يجد تحبيذاً ، أو اطاراً لا يمكن أن يكون مبدعاً » بل أن ذلك قد يعني أن من لم يتوفر له اطار أو لم يجد تحبيذاً ستكون مهمته أصعب وجهده أكبر ، وقد يجد من المغريات في مجال آخر ما يدفعه إلى هجرة النشاط الابداعي بمشكلاته ومصاعبه » ، وما يتوافر في ذلك من تأثير على النشاط الابداعي داخل بنائه العام من خلال ما يقوم به المبدع، ضمن أداء الفعل الابداعي حين يبرز طاقته الشعورية والعضلية في

(٦٣) الأسس النفسية للابداع الفني في الرواية — الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ ص ١٧٨ . وقد تمكن الباحث بعد اطلاع كبير على عدد من الدراسات ، وتنوع وجهات النظر المعروضة في أبحاثه ، التي أجريت حول موضوع الابداع والتفكير من تقسيم هذه الظاهرة الى قسمين :

١ — تناول فيه مرحلة الاستعداد التي ذكر فيها بداية التعلق بالأدب ، ثم تكوين العادات ، ثم توظيف المكتسبات . — مرحلة التحضير تعرض فيها الى : جمع وتنمية البيانات ، ومواصلة الاتجاه ، ثم تقييم المادة المتجمعة .

٢ — خصه التنفيذ والتوصيل ، وقد حدد فيه عددا من النقاط توسم فيها المعاونة على استكشاف زوايا مراحل التنفيذ اهمها: بدء الجلسة ، والتهيؤ ، التخطيط ، الالتحام والاندماج ، ثم التناول والمعالجة ، فمواصلة الاتجاه . كما تناول الى جانب هذا موضوع عملية الابداع والجهد التنفيذي الذي ركز فيه على الأساس النفسي الفعال ، مبرزا دوافع طاقة الوجدان لدى المبدع .

اطار ما تستلزمه قواه الفعلية التي تؤهله لانجاز عمل ما ، قائم على السياق العام لمحتوى الأساس النفسي الفعال الذي يمد الفنان قوة الاحساس بالانبعاث الى موقف الاستقرار في حياته الفنية ، المبنية على تنظيم معين تحكمه تجارب خاصة ، ضمن هذا السياق العام الذي كونه المبدع لنفسه داخل اطاره الثقافي في رحلته العلمية المتوهجة بالطاقة الوجدانية ، « وحين يوفق الفنان الى أن يحمل أساساً فعالاً على درجة معقولة من الكفاية ، فقد وصل الى بداية الطريق ... وحين يفقد هذا الأساس الفعال أحد خصائصه : الوجدانية أو الاجتماعية أو الذهنية أو الجمالية ، أو حين تكون المعوقات أقوى من المحفزات ، فان العملية الابداعية تتعرض لشكل من أشكال النكوص[٦٤] . » ضمن دوره السلبي ، وانطواء صاحب الأثر بميله الى الاندفاع نحو تصرف لا ارادي بعيد عن التفكير اللائق حين يفقد توازنه بعدم توجيه طاقته النفسية ، والتريث في مردودية تصرفه الخارجي ، وتكيفه مع ما يواجهه من مشاكل .

وبذلك يفقد المبدع ربط الصلة بين تصرفه العفوي ـ اللاواعي ـ وقدرته على الخلق في مواصلة اتجاهه[٦٥] من حيث كونه يشكل اتخاذ القرار في أثناء التنفيذ ، وهو ما توصل إليه الدكتور صفوت فرج من خلال فحصه لفروق التفاعل الجوهري بين عينتي الأسوياء والفصاميين ، ودلالة هذه الفروق في قدراتها الابداعية ، من حيث كونها ذات صلة وثيقة بمواصلة الاتجاه الذي يتضمن قدرة على المتابعة واتصالاً بين الأفكار واستبقاء للمعلومات ، وتقييماً مستمراً ، وجميعها قدرات

(٦٤) د. مصري عبد الحميد حنورة : الخلق الفني / دار المعارف ١٩٧٧ ص ٦٨

(٦٥) ينظر د. حنورة : الأسس النفسية للابداع الفني في الرواية ص ٢٣٥

مضطربة لدى الفصاميين . فأفكار الفصاميين مكونة من أشتات متباينة لا يربط بينها رابط[٦٦] . وقد حاول الباحث أن يلتزم بما جاء به الدكتور عبد الحليم محمود السيد الذي ظل على ولائه ـ هو الآخر ـ في مبادئه الأساسية لنظرية جيلفورد من خلال تحديد المقاييس التي استخلصها لتكوين أثر الأداء الابداعي في قدرات :

آ ـ الأصالة

ب ـ الطلاقة

ج ـ المرونة

د ـ الحساسية للمشكلات

هذه إذن ، هي مجموع السمات التي تشكل المستوى الذهني للفرد ، نتيجة لتنوع خبراته في حدوث ما تتميز به من سلوك يتجه اتجاهاً نوعياً تبعاً لاستيعابه الموفق ضمن الاطار العام المحدد لخبرات المبدع في سبيل تطور نموه ، متجاوزاً دور التحصيل والاكتساب الى مجال الانتاج والابتكار ، وذلك ما حاول تحديده الباحث الدكتور : يوسف ميخائيل أسعد حول موضوع الابداع ، المتشعب في دراساته المتعددة[٦٧] التي برهن فيها على تجسيد المحصلة الخبرية من خلال

(٦٦) د. صفوت فرج : الابداع والمرض العقلي / دار المعارف ط ١ . ١٩٨٣ ص ٢٢٢

(٦٧) لعل اهمها : سيكولوجية الالهام . العبقرية والجنون ، ثم سيكولوجية الابداع في الفن والأدب ، الذي يتميز بنظرة شاملة حول طبيعة الابداع ، ويعتقد فيه أنه قدم اضافات جديدة في هذا المضمار حين خص اهتمامه لنظرية التفاعل الخبري ، ثم نظرية تلاقح الخبرات وتناسلها .

الموضوع الفني ــ لدى الفنان ــ عن طريق التلاقح الخبري الــذي يعد أعلى مراتب نشاط البحث في الدراسات الحديثة ، ويشكل الابداع الفني والأدبي منه على وجه الخصوص المراحل الأولية لهذا الجانب فيما يتضمن من عناصر خبرية متداعية ، ووصفها في تكوينات جديدة قابلة للتطور والتطوير • ذلك أن مضمون الابداع في تغير مستمر ، ولا يقبل الثبات ، وهو ما تعرض له جيلفورد في تعريفه للابداع من أنه تفكير تغييري ، مما يعني أنه دائماً يدعو الى الجدة والجدية ، ضمن نتاج تتحكم فيه تفاعلات باعتبار إنه نتاج لتلاقح خبري فيما بين كائنات حية هي الخبرات ، وأن الابداع الفني أيضاً هو ميلاد لخبرات جديدة حاصلة على تزاوج الخبرات »(٦٨) •

ويبقى بعد ذلك قبل أن نختم هذا الفصل على النحو الذي جاء به هؤلاء المفكرون ــ قبل قليل ــ يكون من واجبنا بعد الاستفادة من التجارب الماضية أن نستخلص بعض النتائج التي توصلنا إليهــا ــ في هذا البحث ــ • وهو موقف لا يدعي لنفسه أنه تفرد برأي يخالف الآراء السابقة بقدر ما يوضح مجمل ما غمض فيها ، والاعتماد عليها ، وبلورة ما نقص منها والدفع بها ، مما حدا بنا الى اضافة ما يمكن اضافته كأساس معرفي لحركية الابداع ، وما يعزى اليها مــن حركة فعلية لدينامية الابداع النابعة من مصدر توافق طاقة الفعــل التي تتشكل بتعانق خبرة العالم الخارجي ، وتجارب العالــم الداخلي اللذين يحددان الاطار العام للمكونات المعرفية لدى الفنان نتيجــة مثير فعلي يستجيب له ، فيحرك مشاعره ، ليمدنا بأسمى ما يملــك من تجربة نوعيــة •

---

(٦٨) ينظر ، د• يوسف ميخائيل اسعد : سيكولوجية الابداع في الفن والادب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ص ٢٣٦ وما بعدها•

اولا : المجال الثقافي للفنان :

آ ــ اليقين المعرفي :

في مضمار هذا الجانب يهمنا أن نبين نظرتنا الموضوعية لعمليــة الابداع وما ينجم عنها من دلالة وظيفية كأساس دينامي لتنظيم فاعلية الابداع ، وصيغته المعرفية باكتساب خبرات وتنوع الثقافات لــدى الفنان لتنمية وتحديث معارفه ضمن العلاقات الاجتماعية التي يتفاعل معها ، من حيث كون هذه العلاقات تحمل متغيرات مستمرة مع تغير المعطيات التي يتفاعل معها ، من حيث كون هــذه العلاقات تحمــل متغيرات مستمرة مع تغير المعطيات التي تفرضها طبيعة العصر، ليصبح التحديث الثقافي المعرفي بعد ذلك وسيلة لتفكيك الموروث المزيف ــ منه ــ ، وبتقويم البيانات الفنية للاعمال الأدبية ، ووضعهــا في المكانة التي تستحقها •

إن هذه الالتفاتة المعرفية تقتضي من المبدع أو الناقد لهــذه الأعمال أن يكون ذا قدرة واسعة على الاطلاع ، وبمعرفة شاملــة بتاريخه الثقافي لمحاولة الكشف عن أفضل كنوزه ، وهي مهمة كــل مبدع أو باحث ضليع يحيط موروثه الثقافي بالعناية والرعاية ، ويبعثه من جديد ضمن ما تقتضيه حركة التطور التي تشق طريقها نحو ما يناسب تفكير العصر الذي يعكس قانون التطور والتجديد •

وعلى العكس من ذلك نرى المبدع أو الباحث الذي يفتقر الى قواعد المعرفة الشاملة لتاريخه الثقافي لا يستطيع أن يمدنا بمكوناتنا المعرفية التي تحدد معالم الحضارة ، وهكذا تكون مسؤولية كــل

مبدع أو باحث تجاه هذه الهزة التي تحاول فصل اساليب فن الحداثة عن الموروث الثقافي مسؤولية ضليعة ، لا يدركها إلا الفنان المبدع الذي يؤدي بنا الى الفهم المباشر للأحداث والأفكار التي تلوح بها مشاعر الانسانية على مدى تطور الحضارات .

وقد يكون ذلك القصور عن جهل ــ من هذا الفنان أو ذاك ــ بهذا الموروث ، فتصبح مقدرته المعرفية غير مستعدة لاظهار الصورة الحقيقية ــ لحياة أمتنا ذات الطابع الحضاري العريق ــ وتقريب بعض القيم التي نعرفها بمعرفة سطحية، أو بصورة مزيفة بحيثيكون المبدع هنا في موقع المؤهل إلى فحص وتحليل المعرفة العلمية على المستويين: الاستقرائي والاستنباطي ، وهي مقدرة تستوجب الفنان ــ وحده ــ على الخوض فيها لأنه على صلة دائمة بالجانب المظلم من الحياة المتراكمة الأحداث والوقائع الحقيقية ، والخيالية ، كالأساطير والخرافات التي يزخر بها واقعنا التراثي .

والفنان وحده هو الذي يستطيع أن يقدم لنا جوهر الحقيقة بالمامه الواسع بالموروث الثقافي ويحرك فينا معاني الوقائع التاريخية والخيالية التي ينتقي منها ما يراه مناسباً ، بحيث يستجيب لروح العصر ، وذلك بقصد اظهار مقدرته الابداعية التي تقربنا الى هذه المفاهيم ، والتي تعمل على تغيير كثير من الأنساق المعرفية وفق اتجاه القوة المؤثرة فينا والمتطابقة مع قوانين تطور الوعي الانساني لفعل الابداع الخلاق الذي يستمد قوتهمن حياة هذا الموروث الثقافي. وقد تفقد هويتنا المعرفية ان نحن تجاهلنا هذا الموروث ، ولم نحاول التطلع إليه بكل ما تحمله ذهنيتنا من تخيل ، بقطع النظر عما اذا كان هذا التخيل ذا مردود فعلي وايجابي للعصر أم دماراً له . وهكذا فان ثراء المعرفة التاريخية وعلاقتها بثقافة شخصيتنا هي المعرفة العلمية

الحقيقية التي تدفع المبدع الى تحريك مشاعره ليكون أكثر تحسساً وقدرة على تنمية تجاربنا بفضل المساعي التي كان يصبو إليها بشأن ايقاظ ، واحياء وبعث الماضي ، والدفع به الى المستقبل بتعبير مجازي، وبتوظيف نوعي للأحداث والشخصيات التاريخية .

وبناء على هذا الفهم تكون معرفة المبدع بمخزون تراث البشرية الثقافي أمراً ضرورياً لتكوين أنساق معرفته وفق الاطار العام المنظم الذي اكتسبه لمدراكات عمله الفني، ويصبح من شأن المبدع ــ اذن ــ أن يكون أكثر الماماً بهذه المواصفات ، حتى أنه اذا استطاع أن يتعرض لقضية تاريخية ، أو يوظف مجازاً أسطورياً ما ، في عمله الفني ، فلا بد له من أن يعرف تفكيك رموز هذه الأسطورة ، ويحولها إلى لغة جديدة ــ سواء أكانت تعبيرية أم تشكيلية ــ مناسبة لميادين مدركاتنا التصورية التي تسير بالتدرج نحو خطوات الفكر العلمي المرتبط بضروريات الحياة ، وأن ذلك لن يتأتى إلا من ذخيرة مستودع الخبرة التراثية ، حيث يسعى الفكر المعاصر ــ وفق ذلك ــ الى تكوين حقل مستقل قائم على التحليل الدقيق لابراز خصائص الأشياء التي تساعد على النماء والاستمرار والتغير ، والتي من شأنها أن تعطي نبضاً متدفقاً لتصورنا ، وتفرض وحدة معرفية لطبيعة تفكيرنا من حيث كونه مجالا قابلا للتغيير والنماء ، تتفتح آفاقه أمام متطلبات العصر بفضل افادته من مخزون تراث البشرية الثقافي .

وبعد هذه النظرة ــ الموضوعية ــ لتحديد معالم اليقين المعرفي أو الثقافة المعرفية ، والتي تدخل ضمن دواعي مجال تثقيف الفنان ، نجد أمامنا هذه الخصائص كأساس لتحديد مقومات تخزين الخبرات الثقافية والمعرفية وهي كالتالي :

آ ــ ربط المعرفة التاريخية بالفهم الادراكي المبدع .

ب ــ الالمام الواسع بالمعرفة التاريخية للحضارات .

جـ ــ ضرورة الالتزام بموضوعية الكشف عن الموروث الثقافي ؛ لأن المعرفة بموضوع ما لهذا الموروث قد يكون في كثير من الأحيان مشوهاً لسبب أو لآخر على حسب المنهج المتبع في ابتكاره أو تحليله .

د ــ الشعور بالارتياح والطمأنينة تجاه الحصيلة المتزايدة من المعرفة السليمة لموروثنا الثقافي .

ب ــ الوجدان المعرفي :

إن علاقة الفنان بغيره من الناس وما يحيط به ، لن تكون لها الأهمية القصوى لو لم تكن تشتمل على تنوع في الاختيار ، تفرضه حقائق معينة لعل أهمها مصدر المعرفة ، ومعيارها الأساسي فيما يكتسبه من تجارب ينتفع بها في حياته اليومية ، وما يحرزه من انطباعات ، وأفكار ، يكون من شأنها أن تخلق فيه روح الاتكال على النفس ، وتجعله في موضوع من يقدّر ما يقتنيه من معارف لها صلة بالأبعاد الوجدانية التي يشعر بها المبدع وانعكاسها على ما يجنيه من نتاج رفيع له أهمية في الحياة من خلال تحسين العلاقة بين المعرفة وربطها بالعاطفة ، وما ينجم عن ذلك ــ بربط العلاقة بينهما ــ من تجربة فعالة تؤثر في توسيع مدركات الفنان وتصوراته الذهنية ، ولن يكون هذا الربط إلا عن طريق احتكاك المعارف فيما بينها على مستوى مشترك يمكن من خلالها أن ندرك مقومات وجودنا .

إن الفنان وحده هو الذي ننتظر منه أن يعير الاهتمام الى ما يعترض حياتنا الحافلة بالصراعات ، فيحاول ترجمتها ترجمة فنية مجسداً فاعلية طاقتها النفسية التي تمده بها تجاربه الخاصة .

ثانياً ــ الوعي الجمالي :

إن القصد من الوعي الجمالي هو ارتباط الفن عموماً بالشكل الذي لا يبدو إلا من خلاله ، ليكون الغرض الأساس في هذا الشأن هو ابداع هذه الأشكال المعبرة[٦٩] عن الوجدان بسياقات مختلفة ، ذات مدلول رمزي بما تحمله من صور ، وهو ما رجحه شوبنهور بقوله : « إن المهم في الفن وما يعطيه معناه الحقيقي ليس فقط أن ينقل الصورة ، أعني الجوهر في الفن هو التعبير لا الصور ، لأن الصور في ذاتها ليست جميلة ، وإنما الجميل ما يجعل الصورة متحققة بوضوح وكمال ، أعني الأثر الفني »[٧٠] . إن تمثل المعنى التعبيري للفن على هذا النحو لا يعني ــ بالمرة ــ فصل تعبير الدال عن تعبير المدلول ، وإلا ضاع الغرض المقصود وهو الخلق الفني المعبر عن المشاعر والمدركات بشكل تعبيري محسوس ، ذي دلالة فنية تعتمد أساساً على التجربة الجمالية ، ذلك لأن الشكل في نظر أصحاب النزعة الشكلية ، الذين حاولوا أن يعرفوا الفن على أساس وجود

---

(٦٩) الفن في راي جوته : تشكيل قبل ان يكون جمالا .
ينظر صلاح عبد الصبور / حياتي في الشعر / المجموعة الكاملة ٥٦/٣

(٧٠) شوبنهور : دار النهضة المصرية ص ١٦٤ ــ ١٦٥ عن فلسفة الفن عند سوزان لنجر اعداد راضي حكيم دار الشؤون الثقافية العراق ١٩٨٦ ص ٤٢

شكلي ذي دلالة يحمل « نمط الخطوط والألوان الذي يثير انفعالاً جمالياً »[٧١] . وأن هذه الخطوط والألوان هي مبـدأ كل الفنون وخصائصها المتميزة بها ، وليست قاصرة على الفن التشكيلي دون سواه عن بقية الفنون التعبيرية ، إن التشكيل الجمالي هو احساس تجسد معناه في التعبير عن انفعالات المبدع ، فيتآزر بذلك التعبير الوجداني بشكل ذي الدلالة ليعطي الفن صفة الكمال المعرفي ، وإلا كان فيما يعنيه هذا المبـدع أو ذاك قاصراً ، ومفتقرا إلى الخصائص المعيارية التي من خلالها يمكن التمييز بين الفن الجيد والفن الرديء .

إن القول بأن الشـكل الفني الجميل يعكس الصورة المعبرة للانفعال يعادل القول بأن التعبير عن الانفعال لا يكون إلا ضمـن الصورة الموضوعية التي تضم جميع السمات والخصائص بوصفها المقياس الوحيد التي تسعى من أجله الى جذب المتلقي ، بهدف تحريك المشاعر التي تجيش في داخله ، والفعل الابداعي وحده ذو الشكل الجميل الذي يحمل دلالة وجدانية قادر ــ وحده ــ على استحضار ، وهزّ مشاعرنا نحو ما يهدف إليه بواسطة ظاهر الفعل الابداعي وباطنه ، وما يحمله من قيم جمالية ، تتم على أساس توفيق بين الدال والمدلول ، المستندة على الخبرة الفنية والرؤيا الجمالية المشروطة بفكرة النوعية التي ترتفع مع ارتفاع مستوى وحدتي المضمون الجيـد والشـكل الجيد ، لأن في ذلك أساساً للتمتع الجمالي والاحساس بالجمال في تلقي الابداع لاضاءة سبل الكون ، التي ترضى بها الانسانية لتلبية متطلباتهم بتغير وجدانهم ، وايقاظ استجابتهم من أجل الكشف عن عبقرية الفنان وعلاقته بمجتمعه ، وهو ما اعتبره الدكتـور مصطفى

(٧١) ينظر جيودم ستولنيتز : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ص ٢١٣

سويف حين تعرض لعبقرية الشاعر ، على أنه « شخص تنتظم علاقته بمجاله الاجتماعي بحيث تبرز لديه الشعور بالحاجة الى النحن ... وحركة الشاعر كلها ، هي حركة لاعادة تنظيم النحن ، يمضي فيهـا بخطوات ينظمها اطاره الشعري »[٧٢] .

لقد حاولت الدراسات السيكولوجية لنظرية الابداع أن تقـدم لنا الصورة الكافية ، فيما يتصل بعلم النفس للمراحل والظروف التي يمر بها المبدع في أثناء تعامله مع حركية الابداع ضمن المواقف التي يحققها التكامل الاجتماعي ، باعتبار أن قوة خاضعة للأنا ، التي يمثلها المبدع في تضامنها مع قوة النحن التي تحدد موقفاً متكاملاً يندفـع تحت تأثير الاستجابة الى الفعل والتحرر من التصدع المهيمن داخل الذات المكبوتة ، فيتحول الموقف من الداخل الى الخارج ــ نتيجـة لمثير خارجي يستجيب له المبدع ــ فيحدث ما يسمى بالتوازن النفسي بين الأنا التي أحدثت فعل الداخل والنحن التي استجابت لهذا الفعل بعد أن أصبح خارج الذات ، وهنا يتجدد الهدف المشترك بينهما ، وهو محاولة تغيير الحواجز التي تقف في مسار حركـة فعل الابداع المتجدد ، وفق استجابة الأنا بما يحتاج إليه النحن لاشباع الرغبة ، وهو ما يحقق رضا المبدع .

ثالثاً ــ الاستجابة الوجدانيـة :

إذا اتفقنا على أن قوام الفعل الابداعي ــ كما مر بنا ــ هـو الوجدان فان مصدر ذلك ، الرؤيا الذاتية الى العالم الباطني المعبرة عن الوجود الكوني كما تتجسد في العالم الحسي للمبدع ــ الفنان ــ بأبعاده التصورية ، ووسائله الفنية ، المتجسدة في التعبير الانفعالي ،

(٧٢) الأسس النفسيـة للابداع الفني في الشعر خاصة ٣٣٧ ــ ٣٣٨

لا عن ذات الفنان فحسب ، بل عن تعبير وجدان الانسانية الذي يأخذ منابع الرمزية للأعمال الفنية شكلاً له في تعبيره .

وحين نقول ان أي عمل فني ناتج عن صياغة التعبير الوجداني فذلك يعني أن هذه الصياغة لها ارتباط كلي مع جمال أشكال وظواهر الطبيعة التي يستجيب لها الفنان — حتى ولو كان غير شاعر بذلك — فتثير فيه نوعاً من الاحساس بالكشف عن أسرارها الخفية التي لا يتقن معرفتها أحد سواه ، متبلورة تحت التأثير المتزايد لخبرته الثقافية ، وتجاربه النفسية ، فيشرك بذلك الانفعال الفني بالادراك الموصوف ، لاثارة مشاعرنا حين يفسح المجال الى بعث الشعور العاطفي والتفكير العقلي .

إن الاستجابة الوجدانية لدى الفنان مرهونة بما يتأثر به في محيطه ، فيكون حصيلة ذلك ما يتم من توافق بين العناصر الذاتية الداخلية التي يشعر بها مع ما اكتسبه من عوامل أخرى خارجية موصوفة ، يدخل عليها كثيرا من السمات والخصائص الفنية ؛ مبتعدا بذلك عن الواقع الحرفي الذي يحيط به ، الى واقع آخر ، يبرز من خلاله توصيل تجربته الذاتية الى الآخرين ، وباعادة تشكيل عناصر خبرة هذا الواقع في مواصفات فنية رفيعة ، متخطية الأشكال التقليدية ، فيكون من بين توجهات الفكر الابداعي — على هذا الأساس — هو اعادة تركيب الموروث ، وبعثه من جديد ، بخلق نظام جديد يشهد له بالجدة ؛ حين يربط الأسباب بعضها — بعضها ببعض — والقائمة على أساس الخبرة الثقافية والتجربة الذاتية — الوجدانية — وما تستثيره من دوافع ومحفزات كردود فعل لكشفات الفنان .

إن العواطف الوجدانية — كما مر بنا — بعد استجابتها للمثيرات

الخارجية تعمل على أن تبدع أعمق منابع الخلق الفني ، ولعل البحث عن جذور هذا العمق في الابداع ضرورة من ضرورات حركية الابداع التي لا تتحقق سوى عن طريق الاكتفاء بدافع الرغبة المعرفية ، على أساس أن المبدع باستطاعته الاحاطة بكل ما يدرك ، مما يحيط به ، فيضفي على رؤاه صوراً مستمدة من التجارب الذاتية التي لها ارتباط عميق بالموروث الاجتماعي ، أو كما عبر عنه يونغ (Jung) بالنماذج العليا — الأنماط الأولية (Archetypes) بطريق الشعور لا بطريق الفكر ، فتتجسد رغبة الفنان اللاشعورية ضمن هذا الاطار فيما يبدع ، وفي هذا يكمن ارتباط التجارب الذاتية بالخيال فيكتسبان وظيفة أساسية في تصعيد الاحساس بدافع الاستجابة الوجدانية ، فيما يتركه من بصمات متميزة تعود أساساً على تنمية الخلق الفني الرفيع والسمو به الى الوظيفة الشمولية للفن في مسعاه نحو التجديد الذي يعطي قابلية الحاجة الى التشبع من هذا الفعل . واعادة الاتزان الى النحن وفق تنظيم تجربة الأنا وهكذا تكون الاستجابة الوجدانية لحركية الابداع مدفوعة أساساً من أجل أن تقول شيئاً جديداً تلتقي فيه آثار خبرة الثقافة المعرفية بفعل التجربة الذاتية .

إن ما يميز تعبير الفعل في حركيته — سواء منها الفكرية أم الوجدانية أم المادية — هو تنوع الاستجابات بتقبل التجارب الانسانية — الحضارية — لتكوّن خبرة ثقافية ذات قيمة فعلية ، تطور فكر المبدع ، وتنمي مقدرته الابداعية حتى تكتسي الطابع الخيالي المنتج الذي يسهم في خلق عناصر جديدة تستلهم الموروث وتتجاوزه إلى مواصفات الأصالة الابداعية للفنان .

الباب الثاني

الممارسة النفسية في النقد العربي الحديث

الفصل الأول

- وجهة نظر النقاد النفسية

- ثقافة الناقد السيكولوجي

أولا : ابن الرومي حياته من شعره

ثانيا : ابو نواس الحسن بن هانيء

وجهة نظر العقاد النفسية :

قبل أن نتعرض لسمات النزعة النفسية في دراسات العقاد التطبيقية ، يجدر بنا أن نقف معه وقفة اكبار بالاعتراف لفضله على أنه من بين مؤسسي الاتجاه النفسي وتطوره في نقدنا العربي الحديث، بل ، رائدهم في ذلك ، لما بدا عليه من تحمس لهذا الاتجاه ، منذ باكورة مكوناته الثقافية ــ الذاتية ــ والتي تعكسها ارهاصاته الأولى في دراساته للشخصيات التي رسم لكل منها مفتاحاً خاصاً(*) بها

(*) نضيف الى أن العقاد انكب على دراسة السيرة للعظماء واختار لمعظمها اسم العبقرية ، وهو في ذلك لم يكن يبحث عن تفاصيل حياتهم وانما كان يختار منها المواقف العظيمة التي كانت تجد القيم الخالدة الممجدة ، والتي تمثل جانبا من جوانب شخصيته. وقد كان لمفتاح الشخصية في نظره دور هام في تتبع مراحل سلوكها ونزعاتها النفسية والاجتماعية ، وفي ذلك يقول : مفتاح الشخصية هو الاداة الصغيرة التي تفتح لنا ابوابها وتنفذ بنا وراء اسوارها وجدرانها ، وهو كمفتاح البيت في كثير من المشابه والأغراض ... ولكل شخصية انسانية مفتاح صادق يسهل الوصول اليه أو يصعب على حسب اختلاف الشخصيات .. وهنا ايضا مقاربة في الشكل والغرض من مفاتيح البيوت ... فرب بيت شامخ عليه باب مكين يعالجه مفتاح صغير ، ورب بيت ضئيل عليه باب مزعزع يحار فيه كل مفتاح . فليت السهولة =

يميزها به عن غيرها ، إلى أن تأسلت معالم هذه الجهود النفسية من خلال كتابيه حول : ابن الرومي ، وأبي نواس ، وهما مصدرا دراستنا .

والمتتبع لوجهة نظر العقاد المستمدة من أصول الثقافة الانسانية — مع زميليه شكري والمازني — يرى دفعاً جديداً لبعث حركة التجديد في النتاج النقدي والابداعي ، وبخاصة الشعري منه . وقد بلغت حركة التجديد هذه شأناً عظيماً باعتمادها المناهج الحديثة ، وبخاصة منهج مدرسة التحليل النفسي ، على حد قوله : « ومدرسة التحليل النفسي هي أقرب المدارس الى الرأي الذي ندين به في نقد الأدب ، ونقد التراجم ، ونقد الدعوات الفكرية جمعاء ، لأن العلم بنفس الأديب أو البطل التاريخي يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من أحوال عصره وأطوار الثقافة والفن فيه ، وليس من عرّفنا بنفس الأديب في حاجة الى تعريفنا بعصره وراء هذا الغرض المطلوب . ولا

والصعوبة هنا معلقتين بالكبر والصغر ، ولا بالحسن والدمامة ولا بالفضيلة والنقيصة ... فرب شخصية عظيمة سهلة المفتاح، ورب شخصية هزيلة مفتاحها خفي او عسير . (ينظر ، عبقرية عمر ، دار الكتاب العربي — لبنان — ص ٥٨) .

وقد علق الدكتور رجاء النقاش على دراسات العقاد لهذه العبقريات بقوله : ولا شك أن اعجاب العقاد بالعبقرية واستغراقه فيها ودفاعه عنها تمثل كلها الخصائص الرئيسية في شخصية العقاد المفكر الفنان ... او الفنان المفكر بتعبير أصح . ولكن حب العبقرية هو الصفة الوحيدة البارزة في شخصية العقاد . (ينظر ، ادباء ومواقف ، المكتبة العصرية بيروت لبنان ص ١٢ — ١٥) .

هو في حاجة الى تعريفنا بالبواعث الفنية التي تميل به من أسلوب إلى أسلوب[1] . وإذا كانت المدرسة النفسية في نظره هي أقرب المدارس الأدبية فهماً وادراكاً لنشأة أي فن ، وبيان تأثيره على صاحبه ، فان للمدارس الأخرى أثراً لا يقل أهمية عن بقية هذه المدارس التي تتقابل في الحجج المستمدة من تعاليمها المتميزة ومبادئها التي خصصتها في رؤيتها لملكتها النقدية . غير أن الاتجاه النفسي عنده ظفر بالنصيب الأوفى ، لما يتوافر فيه على صفات تغوص في آثار الوعي الباطن ، ومقدرة تستثير في نفس مشاعر الفنان افراز انفعالاته وبثها في روح المشاعر الانسانية بأداة التعبير التي يملكها كل فنان ، المستمدة من النوازع العاطفية ، الماثلة في ذات الفنان الداخلية .

ويمضي العقاد في تبيان نواحي الفضل في المدرسة النفسية التي تمكن الباحث من معرفة الذات المبدعة من خلال الأثر الذي خلفته، وما تستخلصه من نتائج هامة بتعرضها للسير الذاتية وفق ما تقتضيه ظروف الفنان والمراحل التي يمر بها ، إلى غير ذلك من أنواع التقويم ذات الأثر النفسي ، والمفضلة عند العقاد الذي يرى أنه « إذا لم يكن بد من تفضيل احدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة ، فمدرسة النقد السيكولوجي أو النفساني أحقها جميعاً بالتفضيل في رأيي ، وفي ذوقي لأنها المدرسة التي نستغني بها عن غيرها ، ولا تفقد شيئاً من جوهر الفن ، أو الفنان المنقود[2] .

---

(١) العقاد : دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية / منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، صيدا ص ١١٢ — ١١٣

(٢) العقاد : النقد السيكولوجي / مقال نشر في جريدة الأخبار (١٩٦١/٤/٥) واعيد نشره في : يوميات ، دار المعارف ، ط ٢ ج ١/ ١٠ — ١٢ .

ثقافة الناقد السيكولوجي :

لقد كان تفسير العقاد للأثر الأدبي على ضوء المعرفة النفسية ، معتمداً على الرجوع الى سيرة صاحب هذا الأثر وما يحيط بها من أحداث في واقعها المعيش ، بغية استكشاف بعض المواقف التي من شأنها أن توضح المعالم النفسية لذات الفنان . هذا الميل من الدراسة هو الذي جنحه العقاد في تعامله مع الأثر الفني ، وقبل تتبع وجه هذه الحقيقة على تطبيقاته يجدر بنا أن ندرج ما سنّه للناقد السيكولوجي في محاولته تحقيق رؤيته النفسية بالكشف عن تفسير الخلق الفني وجلائه باستكناه مغزاه الداخلي في ذات المبدع ، وبالاعتماد عند الضرورة على صاحب هذا الأثر ، وذلك في مثل قوله[٣] : « أما الناقد السيكولوجي فانه يعطينا كل شيء إذا أعطانا بواعث النفس المؤثرة في شعر الشاعر ، وكتابة الكاتب ، ولا بد أن تحيط هذه البواعث اجمالا وتفصيلا بالمؤثرات التي جاءته من معيشته في مجتمعه وفي زمانه » .

ولقد وجد العقاد في هذه البواعث النظرة الصائبة في طريقة التفكير التي تعوّل على الدراسات النفسية المدعمة بالنظريات العلمية الأخرى ، والباحث في تعرضه لدراسات العقاد النقدية ، تمثل أمامه ميوله الى التحليل الذي يعتمد على أفكار الوعي واللاوعي ، ويزداد اهتمامه بأدوات التحليل النفسي ليس في كتابيه ، ابن الرومي ، وأبي نواس فقط ، وانما في جل كتبه وأبحاثه التي يمنحها مكاناً بارزاً في ظل الدراسات النفسية بين بقية العلوم والمعارف الأخرى ضمن المناهج المتعددة .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٠ ـ ١٢

بعد التعرض لهذه المواصفات ـ التي اجتزأناها من آرائه الوفيرة ـ القائمة على مفهوم العقاد للجانب النفسي ، نتناول بالتدرج دراسته حول :

ابن الرومي وأبي نواس

اولا ـ ابن الرومي حياته من شعره

فتح العقاد آفاقاً جديدة أمام النقد العربي الحديث حين قاد الاتجاه النفسي لدراسة حياة الشاعر وأثره بفضل قراءته المتنوعة المستوحاة من أصالته التراثية ، والتي مزجها بطابع التأثر من الغرب حين لم يتوان في عكوفه قصد التطلع الى الغرب وعدم التقيد بارتباطه بالتراث العربي فقط ، وبهذا الدمج يكون العقاد قد حقق سبيله بتعدي الاطار الضيق الذي كانت تسلكه الدراسات المعاصرة في نظامها الكلاسيكي المعهود ، الذي لاكته الألسن ، وسئمت منه الأذواق ، ونفرت منه الأذهان .

في ظل هذه الحال ، وبمقتضى هذا الوضع السائد ، راح العقاد يبحث عن منطلق آخر يكرسه لحياته الفكرية ، في تعامله مع الأثر الأدبي الذي يعكس من خلاله خصائص أخرى متميزة لأشكال الفكر الخلاق حين تبدو قادرة على استكشاف حقيقة الذات المبدعة ذات المنطلق الوجداني في تعاملها مع الطبيعة الفنية القائمة على ادراك الاحساس بجوانب الحياة المتعددة .

تندرج دراسة العقاد ـ إذن ـ في هذا الشأن حول تحديد العلاقة بين الأعراض والابداع الفني ، محاولة منه لربط حياة الشاعر بما أنتجه من فعل ابداعي ، ولتحديد هذه الصلة ، نبدأ من حيث ابتدأ العقاد في وصفه لابن الرومي .

١ ـ التشخيص البيولوجي لابن الرومي

لقد أعطى العقاد تفسيراً مفصلا عن طبيعة تكوين ـ ابن الرومي ـ النفسية والبيولوجية ـ التي شخصها أيما تشخيص في ذلك الانسان المختل الأعصاب الضعيف البنية[٤] ، والذي يعاني انهياراً نفسياً من مزاجه المنقبض ، ومخاوفه الدائمة التي كانت حائلا في وجه نموه الطبيعي بحيث « لا تعوزنا الأدلة على اختلال أعصاب ابن الرومي وشذوذ أطواره من شعره أو من غير شعره ، فان أيسر ما تقرأه له أو عنه يلقى في روعك الظنة القوية في سلامة أعصابه

(٤) كان ابن الرومي صغير الراس مستديرا أعلاه ، أبيض الوجه يخالط لونه شحوب في بعض الاحيان وتغير ، ساهم النظرة باديا عليه وجوم وحيرة : وكان نحيلا بين العصبية في نحوله ، اقرب الى الطول او طويلا غير مفرط ، كث اللحية اصلع بادر اليه الصلع والشيب في شبابه ، وادركته الشيخوخة الباكرة فاعتل حسمه وضعف نظره وسمعه ، ولم يكن قط قوي البنية في شباب ولا شيخوخة ولكنه كان يحس القوة اليسيرة في الحين بعد الحين كما يحس غيره العلل والسقام ، فكان اذا مشى اختلج في مشيته ولاح للناظر كانه يدور على نفسه او يغربل ، لاختلال أعصابه واضطراب اعضائه . وكان على حظ من وسامة الطلعة في شبابه معتدل القسمات لا يأخذ الناظر بعيب بارز ولا حسنة بارزة في صفحة وجهه ، اما في الشيخوخة فقد تبدلت ملامحه وتقوس ظهره ولاحق به ما لا بد ان يلحق بمثله من تغير السقام والهموم . ينظر ابن الرومي حياته من شعره / المجموعة الكاملة المجلد ١٥ ط ١ ص ٨٨ .

واعتدال صوابه ، ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت في قراءته والقراءة عنه حتى ينقلب الى يقين لا تردُّد فيه»[٥] .

وكما يفهم ضمناً من هذا النص ، أن اختلال الأعصاب لدى ابن الرومي تعد سبباً رئيساً في دفع قدرته على اظهار عبقريته الفنية؛ لأن هذه الأعراض العصبية تغري بارجاعها الى نظرية مركّب النقص أو التعويض عن النفس حين يسوّغ وجدانه الى التعبير الفني نتيجة لما عاناه من شذوذ وبواعث مضطربة أفقدته صلاته بالآخرين فضاقت به نفسه التي أصبحت غريبة في هذا المجتمع الجائر ، وهي وضعية مترديه في حياة الشاعر لخصها لنا العقاد في قوله : « وكل ما نعلمه من نحافته وتقزز حسه وشيخوخته الباكرة وتغير منظره واسترساله في الوجوم واختلاج مشيته وموت أولاده وطيرته ونزقه وشهوانيته الظاهرة في تشبيبه وهجائه ، واسرافه في أهوائه ولذاته ثم كل ما نطالعه في ثنايا سطوره من البدوات والهواجس ، قرائن لا تخطىء فيها الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب وشذوذ الأطوار ، بل لا تخطىء فيها الدلالة على نوع الاختلال ونوع الشذوذ[٦] » .

ولما كانت الطبيعة الفنية ـ التي مهد بها العقاد كتابه ـ هي المزية التي لا غنى عنها ، والتي لا يكون الشاعر شاعراً الا بنصيب منها ، لأنها ـ في نظر العقاد ـ تعطي دفعاً أقوى لايضاح المحتوى الفني المرتبط بصاحبه في مفهومه السيكولوجي الذي ينم عن كشف جوانب عدة في حياة الفنان ضمن اطاره الفني ، وفعله الابداعي ، وتمام ذلك على حسب رأي العقاد[٧] : « أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحدا لا ينفصل فيه الانسان الحي من الانسان الناظم ، وأن

(٥) المرجع السابق ص ١٠١

(٦) المرجع السابق : ص ١٠١

يكون موضوع حياته هو موضوع شعره وموضوع شعره هو موضوع حياته ، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الانسان ، ودون ذلك مراتب يكثر فيها الاتفاق بين حياة الشاعر أو فنه أو يقل » .

إن اهتمام العقاد بالنتاج الفني الذي يصور ذاتية صاحبه أمر بالغ الأهمية في دراساته الموفورة الحظ من الاهتمام بفكرة الغرائز اللاواعية ، والتي كانت صوب المعرفة السيكولوجية آنذاك ، قبل تعدد المفاهيم النفسية — لاحقاً — في فهم نوعية العمل الفني من جميع جوانبه المستوحاة من الطبيعة الفنية ، لما بها من « يقظة بينة للاحساس بجوانب الحياة المختلفة »[٨] التي يحظى بها كل شاعر أو فنان — على وجه العموم — يسعى إلى تحقيق جمع التعارض بين عالمين متفاوتين غير متجانسين في الحياة اليومية بين ادراك الذات وادراك العالم الخارجي ، بما يتلاءم مع شعور الفنان ضمن اطار متطلبات الطبيعة الفنية التي لا يظفر بها إلا من جادت قريحته بالقول الجاد « وابن الرومي واحد من أولئك الشعراء القليلين الذين ظفروا من الطبيعة الفنية بأوفى نصيب »[٩] .

ب — عبقرية ابن الرومي :

وربما طغى التحليل على جانب البحث في عبقرية ابن الرومي التي أرجعها الى العبقرية اليونانية[١٠] ، التي ورثها عن أسلافه ،

(٧) المرجع السابق : ص ١٢

(٨) المرجع السابق : ص ١٢

(٩) المرجع السابق : ص ١٢

والمتنقلة بفعل الوراثة الجنسية ، وعلى الرغم من وجاهة هذا الرأي لدى العقاد ، إلا أن تعليله على ذلك لا يعطي دفعاً لرؤيته هذه ، وبخاصة في مجال اكتساب العلم عن طريق الوراثة الجنسية التي لم يبت فيها العلم بعد رأياً صريحاً ، وأن القول بالموروث العلمي إنما هو قول لم يأخذ مكانه الأوفى في ضوء الدراسات النفسية ولا حتى في ضوء الدراسات العلمية ، وما نلاحظه على العقاد هو أنه أتعب نفسه في الكشف عن أصالة هذا الشاعر التي لا تجدي نفعاً في تتبع مراحل تغير علاقة الانسان في سلوكه الاجتماعي والفكري المرتبط أساساً بالغرض الذي ينبغي أن تسعى في سبيل تحقيقه لحياتها اليومية في انعكاسها على حياته الفنية ، وهو ما استكشفه العقاد في قوله : « وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان »[١١] .

وإذا لم يكن هنا تفاعل بين طبيعة الحياة وشعور الفنان ، فان انعكاس ذلك على الفعل الابداعي يكون باهتاً لا يتغلغل في تأثيره على النتاج الفني ومهمة الفنان هنا لا يتأثر فقط بقدر ما يحاول ترجمة هذا التأثير في نفوس الآخرين ، وهو ما إبانه العقاد في شخصية ابن الرومي التي عدها : « نفس تامة الأداة تشعر شعوراً شديداً بالحياة من حيثما واجهتها ، وتداخل الطبيعة في كل جزء من أجزائها ... وليس الأمر كله حساً بالظواهر كذلك الحس الذي لا مذهب له وراء العيون والآذان والآناف ، ولا هو بالدقة التي ترهف الحواس ارهافاً فلا يكون قصارها إلا أن تقابل بين المرئيات والمسموعات ...

(١٠) المرجع السابق : ص ٢٠٥ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤

(١١) المرجع السابق : ص ١٢

كلا ! فان هذه اليقظة الحسية لا تصاحبها يقظة في الشعور الباطني تسري به في كل مسرى وتنفذ به إلى كل منفذ وتترجم العواطف والأخلاق كما تترجم المناظر والألحان »[12] المستوحاة من واقع الطبيعة التي تسهم في تنظيم السلوك ، فيما تعطيه قوة النشاط الملائمة لتخبئاته وتهويماته الشعورية والفكرية ، وهذا ما أبداه العقاد في عرضه للطبيعة الفنية حين ذكر « أن الاحساس هو الذهب المودع في خزانة النفس وهو الثروة الشعرية التي يقاس بها سراة الكلام»[13] .

وللطبيعة هنا شأن عظيم فيما تمد به الاحساس من صور يؤثر بعضها على بعض في حياة الفنان التي يمنحها عطفاً ومناجاة ، وعلى هذا النحو ــ كما يرى العقاد ــ تتجلى الطبيعة للعبقرية التي تحبها وتمنحها الحياة ، وعلى حد قول ابن الرومي حين كان يستروح من محاسنها :

فهي زينة البغي ولكن   هي في عفـة الحصان الرزان

وهي صورة تقتضي منه ادراك الشيء على حقيقته بمشاعره التي أملتها عليه مظاهر الطبيعة لتجول قريحته بالشعر ، فتتألق فيه روح العفة والشهوة تألقاً نابعاً من تعلقه بالعاطفة الانسانية « فلا افتراق عنده بين الطبيعة والشعور »[14] في ملاءمة حاجة النفس مع مواصفات الطبيعة ، وأن طاقة الشعور التي يمكن استغلالها في هذا الشأن هي التي تسبق التشخيص ، والمقصود بالتشخيص هو تلك الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً أو من دقة

(١٢) المرجع السابق ص ٢١٥

(١٣) المرجع السابق : ص ١٤

(١٤) المرجع السابق : ص ٢١٩ ، ٢٢٣

الشعور حيناً آخر ... هذا هو الشعور الذي يسبق كل تشخيص لابن الرومي أو كل صورة مشخصة في شعره ، وقدرة ابن الرومي على ذلك لا يحدوها شك بما حظي من متعة فنية وموهبة شعرية طبعت قريحته بعاطفة جياشة اتخذت شكل الشعور الدقيق بكل ما حوله من قدرة الأحياء وقدرة التشخيص[15] .

جـ ــ رؤيـة الشـاعر السوداويـة :

لقد جعل من شعر ابن الرومي معياراً لفهم طبيعة الحياة فعدّه من الشعراء الكبار الذين لهم المقدرة بتكوين رؤية فلسفية للحياة « وهي مزية الشاعر الكبير على الشعراء الصغار ... لأن الشاعر الكبير يشعر بكل شيء حوله ... ولأنه مستقل في ادراكه وشعوره ينحو نحو نفسه ولا ينحو نحو غيره ... ولا بد للشاعر الكبير من ادراك الدنيا كلها ، وهي الصورة التي رسمها العقاد كبساط يضع فيه ابن الرومي للبرهنة على رؤية الشاعر الفلسفية بفارق بسيط ، وهو أن الفيلسوف يجرد كل شيء ليراه بعين الفكر حيث تلتقي الكليات وتنعدم الفوارق والأجزاء وابن الرومي كان يحسم كل شيء ليراه بعيني الفنان في عالم الأنوار والأشكال والخطوط والحركات[16] بفضل منابع رؤيته التحليلية الموغلة في تساؤل طبيعة الحياة ، غير أن تساؤله هذا اتخذ مبدأ اللهفة على الفهم منها لفرط التعطش بحلاوة المتعة كما في قوله :

لعمـرك ما الحيـاة لكـل حي   إذا فقد الشباب سوى عذاب

فقل لبنـات دهـري فلتصبي   إذا وفـى باسهمها الصيـاب

(١٥) المرجع السابق : ص ٢٢٥

(١٦) ينظر المرجع السابق : ص ٢٣٦

وهو يعطي صورة وضعه لفرطه من كل شيء ضمن هذه الحياة التي لم يجد فيها خيره المبتغى ، ومع ذلك فلا نستطيع أن نعتبر هذا فشلاً من الشاعر ، لأنه أوغل في تعمقه لمعنى التشاؤم من هذه الحياة برؤيته السوداوية في تطيره من طبيعة الحياة ، واغفاله تفاؤله وترويض نفسه بالاقبال على خيرها وشرها بالانطواء على ذاته التي لم تسعد من الحياة لما فيها من شر مفرط ، كان عليه أن يتصدى له . مما أفقده روح التفاعل بين شعوره بالاندماج مع الآخرين وبين طبيعة هذه الحياة ، غير أن مهمة ابن الرومي لم تكن كذلك نظراً لطبيعة وجوده في هذا الكون بالظروف التي مر بها وأدركتها مخيلته ، وهب أنه فشل في حياته اليومية فان ذلك لم ينعكس على فشله بوصفه فناناً ادى دوره في هذه الحياة على الوجه الذي صوره لنا شعره ، لذلك نضيق ذرعاً بكل من يحكم على فشل ابن الرومي بافراطه في شؤمه من الحياة وضعفه من مواجهتها وغاية ذلك ــ كما يزعم العقاد ــ « انه ولد مقضياً عليه بالفشل ، وعاش في زمن لا رحمة فيه لمثله ، ووجب أن يترك لقضائه يصنع به ما لا حيلة في دفعه»(١٧) .

ولكن ما سر هذا التشاؤم في سريرة حياة ابن الرومي ؟! وكيف كان هذا التشاؤم عارضاً في وجهه ؟ وما أثر توافر دوافعه من التطيّر ؟ فهل يمكن ارجاع ذلك إلى طبيعة العقل البشري آنذاك الذي كان يستجيب للمؤثرات العقلية البالية بالاعتقاد في الخرافات ؟ أم أن ذلك كان يعد وازعاً شخصياً بفعل الدوافع اللاشعورية للأفعال والحركات العرضية التي يصادفها المرء في حياته اليومية ؟ لأجل ذلك راح العقاد يبحث عن مغزى هذا التطير في حياة ابن الرومي المليئة بالأوهام

(١٧) المرجع السابق : ص ١٥٢

والمخاوف التي سببت له نذير الشؤم من الاقبال على سعادته منها ، وأول ما نصادفه في تحليل العقاد لهذا التطير هو تعريفه للطيرة التي اعتبرها « شعبة من مرض الخوف الناشيء من ضعف الأعصاب واختلالها »(١٨) .

ونظرة العقاد الى دوافع التطير في حياة ابن الرومي انما مصدرها وجهان أساسيان هما : مرض الخوف ، واختلال الأعصاب ، هما حدثان مرتبطان بالذات في تكوينها النفسي والبيولوجي ، ولا شأن للأحداث الخارجية في اثارة هذه الدوافع .

ولكن ، إذا كان مصدر الخوف من الصفات المزاجية للتطير في حياة المرء فما علاقة اختلال الأعصاب بالقياس الى التطير من الخوف في بواعثه ؟ هذا ما لم يوضحه العقاد حين تمادى في ادراجه الشق الثاني كعنصر فعال في قوله : أن أهل « البواعث التي أصابت ابن الرومي بداء الطيرة هو اختلال الأعصاب قبل كل شيء»(١٩) معللا ذلك بأن الرجل السليم لا يتطير ولا يتشاءم لأنه ينظر من الدنيا خيراً ولا يحس النفرة بينه وبينها ، ومن ثم لا يحس الخوف والتطير منها(٢٠) . وإذا كان هذا هو تقدير العقاد بين التفاؤل والتشاؤم ، أو النذير والبشير ، وارجاع هذا العرض الى العليل دون الصحيح السليم من العاهات ، فما قوله في توافر هذه البواعث في عصره ، وأنها موجودة في طبائع البشر ، وأنه ما من أحد إلا يتفاءل بأشياء ويتشاءم بأشياء ويتخذ من ظواهر الزمان لخفاياه ومن فلتات لسانه لما في

(١٨) المرجع السابق : ص ١٥٣

(١٩) المرجع السابق : ص ١٥٣

(٢٠) المرجع السابق : ص ١٥٣

بخائل ضميره»[٢١] ، ذلك ما لم نجد له التعليل الكـافي في تفسير العقاد في احتمال ايجاد علاقة بين التذير والبشير واستبيان مظاهـر التطير عند كل منهما .

غير أن اعتقاد العقاد واضح في ترجيح كفة التطير إلى المعتل أو مختل الأعصاب الذي « تكون الصغائر مكبرة في حسه ، والأشباح والأطياف كثيرة في وهمه ، يتخيل ويتوهم ثم يفزع مما يتخيـل ، ويتوهم ثم يزيده الفزع من الأخيلة والأوهام »[٢٢] ، وإذا كان مصدر التطير هو اختلال الأعصاب الذي لم يقم على دليل علمي قاطع فما دور ذلك في طبيعة تفكير المتطير ، وتطويع ما يجول بمشاعره ليصبح مادة للخلق الفني ، هـذا ما يثبته العقاد في شاعريـة ابن الرومي بقوله[٢٣] : « فان كان الى ذلك شاعرا وكان خياله قويا فللطيرة فيه معين لا ينضب من الخلق والابتكار والطوارق » . وعلى الرغم مما في هذا القول من استثارة المشاعر إلا أنه بحاجة الى مقدار كبير من التحديد من مقصد العقاد حول امكان معرفة تحديد هذا المعين من حيث الكم أو من حيث النوع أو من حيث الدافع ، لأننا نجد عدداً كبيراً من المبدعين الذين لم تثر فيهم بواعث التطير قدراً من التحفيز أو الاغراء .

ومع أن تحقيق مقصد العقاد لتطير ابن الرومي مشروط بذوق الجمال وتداعي الخواطر[٢٤] فان ذلك ممكن من حيث اعتبار الجمال المرتبط بما تقع عليه الفنان في حياته اليومية ، وانعكاس ذلـك على

(٢١) ينظر ، المرجع السابق ص ١٥٨

(٢٢-٢٠) المرجع السابق : ص ١٥٢

(٢٣) المرجع السابق : ص ١٥٢

خواطر الشاعر ليكفل لنا نتاجاً عظيماً،وهو ما أظهره العقاد في شخصية ابن الرومي التي عدّها من « النفس المطبوعة على ذوق الجمـال ، تفرح وتهلل للمناظر الجميلة السوية ، وتنفر وتنقبض من المناظـر الدميمة الشائهة ، ويصاحب الفرح الاقبال والاستبشار والرغبة ، ويصاحب النفور الحزن والانكار والتشاؤم والكراهة ، وليس أقرب من المسافة بين النفور والطيرة اذا دقّ الحس وغلب عليه الحـذر وأصبح الانقباض عنده نذيراً يثنيه ويقتضب عليه طريق أمله[٢٥] . ومما لا شك فيه أنه طالما وجدت هذه المواصفات تدفقت قريحة الشاعر بما يشعر به ليعبر عن تجاربه بكل ما يعترضها من أفراح ومسرات بنظرة فاحصة ودقيقة ، أي بنظرة من يدرك الأشياء على حقيقتها في شمولية الحياة حين يضفي بمخيلته غشاء لا يتمكن منه سواه بفضل قدرته على التمييز بين الصالح والطالح في نبذ الأشـكال الباليـة الزائفة ، واحتضان صياغة الرؤيا الدائبة لطبيعة الحيـاة المتجددة القائمة على ذوق الجمال وتداعي الخواطر اللذين كانا في ابن الرومي على أدق وأيقظ ما يكون في انسان[٢٦] آخر لما تميز به شعره الذي تمكنا من خلاله أن تتبين شخصية ابن الرومي المعقدة في ظل تزاحم أحداثه المضطربة المرسومة في نتاجه الفني الذي عبر عن جوهر وجوده الموسوم بطابع التشاؤم .

إن اكتشاف طريقة ذوق الجمال وتداعي الخواطر من الأمـور الهامة التي أدركها العقاد في شعر ابن الرومي المتميز بعبقريته الفذة وبسرعة انتقال الخواطر وتداعيها هي « من الحالات التي تتقـارب فيها العبقرية والجنون »[٢٧] ، فيما تميز به من قدرة ذهنيـة نمّت

(٢٥، ٢٦) المرجع السابق : ص ١٥٤

(٢٧) المرجع السابق : ص ١٥٧

مقدرته الابداعية التي كانت مبتغاه الأسمى ، غير ان هذه العبقرية التي أفصح عنها العقاد في شخصية ابن الرومي لم تستغل إلا من حيث قدرتها الذهنية على استيعاب الشيء وادراكه ؛ أما من حيث مغزاها على السلوك التكيفي باستخدام هذه المقدرة في الكيفية الملائمة للتفاعل مع غيره ممن يحيطون به ، فذلك ما لم يشر إليه العقاد .

وعلى الرغم من هذا فاننا لا نزعم القول بأن العقاد مخطىء أو مقصر في حق ابراز هذه السمة ، وكل ما نعتقده في هذا الشأن هو أن سوء التكيف في حياة ابن الرومي مع مجتمعه يعد أهم عامل في أصل بواعث التطير في حياته ، ومرد ذلك الى أوجه الخلاف بين نظرته للحياة ونظرة سواه من الأسوياء لهذه الحياة ، وهو اختلاف أساسه ادراك الشيء والتعبير عنه بنوعية مخالفة ، بين رؤية الفنان الشاملة بالكشف عن غير العادي المألوف ورؤية الانسان السوي الضيقة التي لا تستطيع الكشف حتى عن مشاعرها .

فلم يكن ابن الرومي — إذن — إلا واحداً من أولئك العباقرة الذين كانت وضعيتهم مقرونة بالاختلال النفسي الذي أصابه كما أصاب مجتمعه المختل ، وربما كانت هذه الخصلة التي ميزت شاعرية ابن الرومي عن سواه ، فلم يكن بد من الهروب من هذا الواقع والتطير منه .

غير أن تطيّره هذا على الرغم مما جاء به الشاعر من شواهد على ذلك لم يكن بنفس الصورة التي أسهب فيها العقاد قوله ، وفصّلها تفصيلاً حتى جعل من شخصية ابن الرومي نذير شؤم مبالغاً في شؤمه . وما يعزز شكوكنا لهذه النظرة هو عدم استقرار العقاد على رأي سليم يحدد فيه معالم الطيرة عند ابن الرومي بقوله : « وما

كانت الطيرة عنده إلا شعبة من ذلك التهيب الديني الغريزي فيه »[٢٨] .
لم ما لبث أن استقر على هذا الرأي حتى طالعنا برأي آخر يبرر فيه حجته على تطيّر ابن الرومي التي عزاها الى سنه المتأخرة بقوله :
« ان الطيرة الشديدة في ابـن الرومي كانت عارضاً من عوارض الشيخوخة ، وأنه أفرط بعدما ابتلي من الآلام والأحزان وساورته المخاوف من كل جانب وقل حوله المؤاسي والرفيق »[٢٩] .

ومن هنا نشأت فيه روح العدوانية التي لا تفهم بالتكيف الاجتماعي معنى يحترم ، وهي ميزة انطبع بها شعر ابـن الرومي ، والعلة في ذلك أن قسوة الحياة عليه ، ونكران المجتمع له ، كان السبب المباشر في فقدان الصلة بينه وبين واقعه الذي تميز عنه بنشدانه عالم المعرفة الوجدانية واظهار قدرته العبقرية في ظل هذا العالم الموبوء ، تعويضاً لما فقده في هذه الحياة التي كانت تجري في داخلها أحداث معاكسة لما رسمه لنفسه من طريق يستكشف عن عواطفه الحسية ، واندفاعه في الاقبال على هذه الحياة بنهم حتى أنه لم يستطع أن يبذل أقل جهد ممكن في ضبط نفسه وكبحها على غرائزه ومتطلباته الملتهبة بلسعه الجياش ، وهي صفة متميزة أظهرت لنا طبائعه لتجربته التي كانت من القساوة ما مكنه من الخوف من هذه الحياة التي تصور لنا نفسه على أنها شخصية شريدة بفكرة الخوف المتسلطة عليه لأنه كان من النوع « الذي يستحضر الخوف ويكثر التوجس ويختلق الأوهام »[٣٠] وخوفه هذا « كان من أقوى أسباب فشله »[٣١] على حسب رأي العقاد .

---

(٢٨) المرجع السابق : ص ١٦٨
(٢٩) المرجع السابق : ص ١٥٨
(٣٠) المرجع السابق : ص ١٠٢
(٣١) المرجع السابق : ص ١٥٠

ولا تفسير لهذا الخوف وهذه الأوهام غير قساوة الحياة عليه التي لم تغدقه بما مالت نفسه الشهوانية ، تلك الحياة المليئة بالعذاب، الدائبة الصراع ، والمتسببة في تغريبه منها ، الحافلة بالأحداث المضطربة التي خلقت عصراً يجمع أشتات متناقضات الحياة بحيث « لم يكن ذلك العصر صالحاً لابن الرومي الرجل كما كان صالحاً لابن الرومي الشاعر »[٣٢] ، فكان لغربته النفسية باللجوء الى عالمه الفكري ما عوضه عن واقعه المحروم منه ، وحرمته اياه طبيعة الحياة ، وكان الشعر عنده ــ كما عند غيره من العباقرة في جميع الفنون والمعارف ــ معولاً يتكىء عليه نتيجة لما عجز عن تحقيقه في حياته اليومية .

ثانيا ــ أبو نواس الحسن بن هانىء :

إن أهم ما يميز دراسة العقاد لشخصية أبي نواس النموذجية هي أنها دراسة ذات صلة وثيقة بغرضنا المقصود ، لأنها تنم عن براعة العقاد في التحليل النفسي واستكشافه لمظاهر هذه الشخصية ، وتطورها والتجارب التي مرت بها في ظل تأثيرات محيطه الذي يعكس بصدق حياته المضطربة .

كما أنها تعد ــ أيضاً ــ دراسة مكملة لاتجاهه الذي نهجه في بداية حياته الفكرية وبخاصة عند ابن الرومي ، اسهاماً منه في الكشف عن غوامض ما اكتنف بعضاً من شخصياتنا التراثية . فعلى قدر اهتمام العقاد ــ والنقاد المعاصرين ــ بهذا الاتجاه تتوقف رغبتنا في الاقبال عليها والتطلع الى شأنها ، محاولة منا لمعرفة الطبيعة الحيوية التي يمر بها الفنان في أثناء عملية الابداع وما يعترضها من نوازع نحو تحقيق

(٣٢) المرجع السابق : ص ٥١

أهدافها التي تتسبب في فقدان التوازن بين عالم الفنان الداخلي وعالمه الخارجي يكون سببها الأساس هو الحاجة الى الارتواء ، فيحدث عن ذلك صراع داخل الذات في البحث عن الوجود ، وعن عالمها الخارجي في اثبات قوة التفوق .

آ ــ الأعراض النفسية في حياة ابي نواس :

لقد حاول العقاد أن يبني نظرته بالاعتماد على منهج التحليل النفسي لاستكشاف مراحل نمو شخصية أبي نواس النموذجية المتصارعة في كل أطوارها لتبيان مظاهر أزمة تجسيد الصراع الحضاري القائم في عصر الشاعر . من ذلك أن الخلافات السائدة في عصره السياسي والآفات المنتشرة في مجتمعه كانت تعاكس حياة كثير من الناس الذين مالوا إلى الاباحية وتحدوا الانضباط في الحياة .

في هذا الوضع نشأت شخصية أبي نواس النموذجية المتهتكة بين مبدأ الاباحية المفرطة التي نادى بها سواد الناس وتطور القسم الاجتماعي في فرض قيود الأعراف السائدة والخضوع لأوامرها . وفي ظل تضاعف هذا الصراع تولدت في الشاعر مجموعة من العقد . لعل أهمها : عقدة مركب النقص[٣٣] ، وعقدة الجنسية المثلية[٣٤] ،

(٣٣) (Complexe D'inferiorite) عقدة نفسية تنشأ عن الصراع بين النزوع الى التميز والخوف من التثبيط الذي كان الفرد قد عاناه في الماضي وفي حالات مماثلة وقد ينشأ عن هذه العقدة سلوك دفاعي أو تعويضي أو هجومي يحدد بشكل لا شعوري .

(٣٤) (Homosexualite) اتصال جنسي بين فردين من جنس واحد .

وعقدة أوديب[٣٥]، وعقدة النرجسية[٣٦]. فاختار العقاد من بين هذه العقد عقدة النرجسية التي رأى فيها تفسيراً لآفاته الكبرى، وتفسيراً للآفات الصغرى التي تتفرع على جوانبها[٣٧]. ومن الواضح أن العقاد باعتماده على هذه العقدة يكون قد نظر الى شخصية أبي نواس وتتبع مراحلها فوجدها شخصية شاذة، منحرفة، غارقة في حبها لذاتها، وإذا كان الأمر كذلك في بداية حياة كل انسان خلال مرحلة الطفولة، فان امتداده مع تطور نموه الطبيعي يتحول الى خاصية مرضية في المراحل المتقدمة من عمره.

إن عقدة النرجسية التي ينطلق منها العقاد لتفسير شخصية أبي نواس ترتكز أساساً على الشق الثاني من حياته التي تشتمل على جوانب حب الذات وانغماسها في الملذات والمحرمات، معتمداً في ذلك على بعض الأخبار لسيرته وعينات شعرية من نتاجه الفني، غير أن

---

(٣٥) (Complexe D'oedipe) مصطلح فرويدي يدل على تعلق الصبي بأمه تعلقا جنسيا وهو التعلق الذي يكبته الطفل ويخفيه بطرائق عدة، ويكون مصحوبا في رأي فرويد بالغيرة من الأب الذي ينال من الأم ما لا يناله الطفل، يقابله عند الفتاة مركب عقدة الكترا.

(٣٦) (Narcissisme) ١، عشق الذات. ٢، استمرار مرحلة باكرة من مراحل النمو الجنسي تبقى فيها الذات موضوع العشق، وذلك نسبة الى اسطورة: نارسيس. (يراجع الدكتور فاخر عاقل: معجم علم النفس. دار العلم للملايين ـ لبنان. ط ٣ ـ ١٩٧٩.

(٣٧) العقاد: ابو نواس الحسن بن هانيء / منشورات الكتب العصرية بيروت ص ٣٢

هذه الشواهد التي اعتمدها العقاد في تفسيراته كانت ناقصة من حيث كونها لا تعبر عن مستوى ما نهجه العقاد، وما أقره في مفهومه النرجسية التي وصفها بأنها « تفسر كل عادة من عادات الحسن بن هانيء وكل خبر من أخباره وكل نزعة من نزعاته »[٣٨]، والعقاد ما كان ليظفر بهذا الاكتشاف لولا أنه اعتمد على سيرته وأخباره من المؤرخين.

ومن هنا يستأنف العقاد في تبرير وجود هذا العرض في شخصية أبي نواس المنحرفة والمضطربة بفعل اغراقها في النرجسية بتبني معايير أعراضها من ظروف مراحل تكوين الشاعر في عالمه الخارجي الذي قضى على شخصيته الاجتماعية بانفصاله عن مجتمعه أخلاقياً، وهو ما طبع به أبو نواس حين « توافقت الدلالات والأعراض على تمييز هذه الشخصية النموذجية، فاجتمعت فيها دلالات التكوين ودلالات النشأة البيئية ودلالات المجتمع ودلالات العصر بحذافره »[٣٩] الذي فرض قيوداً معتبرة لتقدير الذات في أنماطها السلوكية مع غيرها. وهو تشخيص تميزه علامات وملامح الفرد المصاب بعوارض النرجسية المضطربة نفسياً وفي سلوكها مع المجتمع الذي تخترق عاداته إذ تصل إلى درجة النفور منه، وقد تسبب عن هذا المزاج الميل الى الانحراف والشذوذ حتى في العلاقات الشخصية.

ب ـ السمات التركيبية وعلاقتها بالبيئة :

يمكن النظر الى كل من السمات التركيبية في وصفها لحياة أبي نواس ـ التي استنتجها العقاد من خلال أخباره ـ على إنها ذات علاقة

---

(٣٨) المرجع السابق : ص ٩٩

(٣٩) المرجع السابق : ص ٧٦

بالبيئة الاجتماعية التي ترعرع بينها أبو نواس الموفورة بكل ما يجا[illegible] به ، ويميل إليه طبعه ، ويرضي أهواءه النرجسية في طويته[40] وبالتا[illegible] يكون لعامل التنشئة الاجتماعية اسهام كبير في بناء شخصية الشاعر وتوجيه سلوكه على هذا التطبع الشاذ الذي ساعد على تعزيز شعو[illegible] بالدونية ، وفي مقابل ذلك حاول اظهار شخصيته بشكل آخر تد[illegible] حول اثبات الاحساس بالذات وتشخيصها « بالصورة التي يستلذها النرجسي ، وبتخيلها في خوالجـه الجنسية ، ومن هيامـه بالعر[illegible] والعلانية ولفت الأنظـار الى الذات ، وتقرير وجودهـا بالتحـ[illegible] والمخالفـة »[41] .

إن اهتمام العقاد بأثر البيئة والعصر في الحياة النفسية عـ[illegible] الشاعر لا يعطي الدليل الصادق للمجال النفسي وسط عالمه الخار[illegible] المحيط به ، ونحن لا ننكر المجال الذي ينميه أثر البيئة في سـلو[illegible] الفرد وارتقائه . أما أن يستأثر هذا الأثر بحياة الفرد كلية ، فذا[illegible] ما يغفله التحليل النفسي ، ولا يعطيه الاهتمام الأبلغ إلا من حيـ[illegible] كونه يمثل هنات بسيطة في ربطه بالجانب السيكولوجي الموغل في جذور اللاوعي ، غير أن العقاد جاء في تفسيره لهذه الظاهرة بتعليل عام بدا له أن شخصية أبي نواس شخصية نموذجية «فيها أثر التكوين الموالود ، وأثر البيت ، وأثر البيئة الاجتماعية ، وأثر العصر من جانب السياسة وجانب الثقافة »[42] . لذلك يكون من الصعب قبول هذا الرأي كلية ، واعتماده في دراستنا لأنه لا يعد من المجالات ذات الأثر البالغ التي يقرها التحليل النفسي ، وحتى ان كان له دور فانـه لا يعطي إلا بصيصاً من استكشـاف الجانب النفسي للأثـر الأدبي ،

(٤٠) ينظر ، المرجع السابق : ص ٩٠

(٤١، ٤٢) المرجع السابق : ص ٩٩

وصاحبه ، نتيجة لخلوه من ديناميـة النفاذ الى أعماق النفس المشحونة بالعوامل الداخلية التي تثير فينا الرغبة في فهم أسرارها .

لقد أعطى العقاد للعصر السياسي دوره الفعال لمجموع العوامل الظرفية السائدة آنذاك في مدلولها الاستبدادي على السواد الأعظم من الناس الذين نقموا من عصرهم ، لأنه لم يجلب لهم سوى الشقاء ، فتفشت فيهم المحن ، غير أن أحداً منهم لم يبتل بمحنة العصر كما ابتلى بها أبو نواس الذي عاش في أشد التقلبات ، فلما آن له أن يفهم ويعقل ، أدرك أن الدنيا كلها نفاق وشقاق ، ولم يعقل من أحداثهـا وخلائقها إلا أنها اباحة ورياء[43] . فقابلها بالسخريـة والاستهزاء مستهدفاً تحقيرها وتمجيد ذاته ، وهي صفة شكلت أحـداث العصر برمته ، فلم يتميز أبو نواس عن غيره ، أو هذا الفرد عن سواه . فههنا تبدو مغالاة في شمولية الحكم على مواصفات أبي نواس وكأنه يمثل العصر كله ، وحتى إن صح هذا الافتراض فلم لا تجد لها الأثر المطلق بين كل الناس وحتى بين علماء الدين الذين شهدت في عهدهم حركة دائبة للعقيدة الدينية وتياراً نشطاً للزهد ، وبخاصة عند أولئك الذين انصرفوا الى العبادة وتقوى الله من زهاد ومتصوفة .

ركز العقاد اهتمامه على الدور الشعوري في حياة أبي نواس الماثل في التنشئة الاجتماعية ، ومراحل نمو هذه الشخصية في جانبها اللاشعوري الذي كان سبباً رئيساً في خلق هـذه الشخصية التي احتوت على مجموعة من العقد النفسية ، وهي خطوات لا واعيـة ترسبت فيه منذ وجوده على بساط الأرض ، إذ كان محروماً مـن العوامل العديدة التي يمكن ادراجها بايجاز في النقاط التالية :

(٤٣) ينظر ، المرجع السابق : ص ٩٥

١ ــ عدم الشعور بالحنان العاطفي الأبوي

٢ ــ فقدان عظمة النسب .

٣ ــ الاحساس بالنقص والمهانة .

٤ ــ فقدان الثقة في طبيعة العصر بجميع مراحله .

٥ ــ عدم الاحساس بالطمأنينة .

٦ ــ الشعور بالفراغ الروحي .

إن هذه الروافد تكون في رأينا مرجحة لخلق هذه الشخصية بهذا السلوك الذي ترسبت معالمه ، وتضاعفت شحناته في لا وعيه ، فلم يجد بدآ من تعويض هذه الأعراض بإباحته المفرطة التي وجد فيها حظه الموفور لتعويض النفس ، ومنفذآ ميسورا لتحقيق أحلامه في رغباته الجنسية ، والاستمتاع بكل أنواع ملاذ الحياة .

يذهب العقاد في سياق منطلقاته الى الاسترسال والاسهاب في بعض الحقائق النفسية والبيولوجية التي تنطوي على آفة النرجسية متتبعآ أعراضها ولوازمها ، والتي اشتملت في رأيه على آفات متعددة أهمها شعبتان : تسمى احداهما الاشتهاء الذاتي[٤٤] ، وتسمى الأخرى

(٤٤) الاشتهاء الذاتي : يغلب على الحالات الجسدية التي تقترن باختلال وظائف الجنس في صاحبها ، ويبلغ من اختلال هذه الوظائف ان المصاب به يمنى اذا اطال النظر الى بدنه عاريا في المرآة وما اليها . وأنه يشتهي بدنه كأنه بدن انسان غريب عنه .

التوثين الذاتي[٤٥] . من هنا كانت انطلاقة العقاد في تحديد معالم شخصية أبي نواس النموذجية التي قدم لها بدراسة نظرية مفصلة بالعودة إلى جذور النرجسية في مفهومها تبريرآ لانحرافات أبي نواس في سلوكه بغية تحقيق رغباته الجنسية بوسائل شتى ، وفي عشقه لذاته، وهما صفتان تندرجان تحت مصطلح عقدة النرجسية في تكوينها الذاتي القائم على اشباع النزوات ، والتي تجد لها لوازم أخرى تساعدها على تحقيق رغباتها ، لعل من أبرزها في رأي العقاد لازمة التلبيس أو التشخيص ومنها لازمة العرض ، ولازمة الارتداد . وهي لوازم تنطبق على أبي نواس في خلائقه الأولية والتبعية ، وتفسر جميع أحواله حيث لا يفسرها ضرب آخر من ضروب الشذوذ في المسائل الجنسية[٤٦] .

ج ــ تشخيص لوازم البناء النفسي :

وعند تتبعنا للعوامل الرئيسة التي تسهم في بناء هذه الشخصية من خلال ما ارتآه العقاد ضروريآ من لوازم لتفسير شخصية أبي نواس ، يجدر بنا أن نعرض هذه اللوازم لمعرفة مدى قدرة العقاد على تحقيق غايته :

(٤٥) التوثين الذاتي : يغلب على الحالات العاطفية والفكرية فيتخذ المصاب به من نفسه وثنا يعبده ويعزه ويدلله . ويشوب هذا التوثين حب كحب المرء لمعشوقه ، فهو لا يخلو من اختلال وظائف الجسد ولكنه لا يبلغ بها مبلغ الحالة الاولى . ينظر المرجع السابق ص ٣٥ ، ٣٦ .

(٤٦) المرجع السابق : ص ٣٦ ، ٣٨

١ ـ لازمة التلبيس والتشخيص(٤٧) :

وهي في اصطلاح النفسانيين عبارة عن توحيد الذات في شخص آخر برابطة انفعالية ، فينجم عن ذلك احساس مشترك بينهما غير أن لازمة التشخيص هذه في نظر التحليل النفسي هي تلك التي تنبع من اللاشعور وأنها تعتبر مكسباً هاماً لتفسير تشخيص الذات وعلاقتها بغيرها ، وبخاصة في نشأة تكوينها ، أما أن يرقى مفهوم ظاهرة التشخيص كما جاء في دراسة العقاد الى مستوى سن أبي نواس ، فان انتقال هذه المعايير الى هذا المستوى من السن يعد شاذاً ، ومرضاً نفسياً . وحتى ان سلمنا بصحة ذلك من حيث كونه ظاهرة ايجابية فانه ينبغي اعتباره وسيلة دفاع يستنجد بها الفرد في حالة شعوره بالقلق الناجم عن الصراعات المتتالية في مواجهة الحياة، كأن يتقمص فرد ما شخصية انسان مرموق في الحياة فيعجب به لينتحل سلوكاته للتغلب على تهويماته ، أو التوحد مع جماعة معينة ذات خصائص ايجابية في الحياة . أما أن تنتقل معايير هذه الظاهرة الى مواصفات سلبية وفي هذه السن المتأخرة من حياة الفرد ، حين ذاك يكون هذا الفرد غير سوي وغير قابل في قدرته على التكيف مع مجتمعه ، لذلك ينبغي اعتبار شخصية أبي نواس شخصية مرضية إذا سلمنا بصحة رأي العقاد الذي راح يبرر نرجسية الشاعر بمفاهيم نظرية عامة وبشيء قليل من أثره الشعري الذي استقرأه في غزله ، وذلك حين اختار لهواه غدماً ألثغ مثله لا يحسن نطق حرف الراء حين يكسو مخارج صوته فيها كما جاء على لسانه :

يكسر الراء ، وتكسيرها	يدعو من السقى الى الحتف

---

(٤٧) وهي ما تعرف « بالتقمص » .

او تقمص الغلام الذي يعجبه فيه بحة صوته التي كانت احدى خواصه الصوتية وكذلك ما أعجبه وتشخصه في جارية تتشبه بالكتاب حين قال :

مؤزرة مؤنثـــة	بها الم ، وبي الـم
تجر ذيل منزرها	وفارس اذنهـا قلـم

وما كان يخاطب به معشوقه من الغلمان على أنه كان معشوقاً مثله ، ويحكي لهم أكيف يتشبهون به مع عاشقيه إلى غير ذلك من المعايير التي يشترك فيها مع غيره الذين طبعتهم لازمة التشخيص والتلبيس ، واعتبره في معشوقته حنان التي تتحقق فيها هذه الصفة على نحو لا يتحقق بغيرها إذ كانت لها السمات النفسية والبدنية التي تتراءى في ميوله الجنسية .

يتضح من هذه الاستشهادات أنها غير كافية للبرهنة على مبتغاه للكشف عن وقائع معالم النرجسية في شخصية أبي نواس والتي استمدها من ديوانه معتمداً في استنباطها ، لكونها تفتقر إلى البرهان المقنع ، لأنه لا ينبغي لمجرد اعجاب الشخص ببحة في شخص آخر بوصفها صفة لازمة مشتركة بينهما كدليل على تشخيص ذاته وتوحيدها في الذات الأخرى التي تفسرها النرجسية بجميع أعراضها المرضية .

وما أسهل أن نجد مثل هذه المواصفات ماثلة عند كثير من الشعراء في أدبنا العربي ، بل وفي الآداب العالمية ، فهل معنى ذلك أن هؤلاء الشعراء مصابون بما يطلق عليه التحليل النفسي التلبيس والتشخيص . وفي هذا اعادة النظر في اعتبار هذه المفاهيم على

حقيقتها وتوظيفها في مكانها المشروط ، وأن الذي وصفه العقاد في شخصية أبي نواس تجاه هذه الظاهرة لا يعدو أن يكون عرضاً عادياً نجم عن اضطرابها السلوكي في تكيفها مع مجتمعها .

٢ – لازمة العرض(٤٨) :

لقد جعل العقاد من هذا المعيار سمة بارزة في شخصية أبي نواس المتهتكة الشاذة في تفكيرها وتصرفاتها مع قواعد المجتمع ومراسيم الأخلاق التي تتنافى مع ميوله المنحرفة الغارقة في الاستهتار والتبجح والتي أعلنها ظاهرياً دون تستر في مجونه ، محاولة منه لاظهار ذاته والتباهي بها ، ولفت الأنظار إليه ظناً منه لاظهار حريته في تمرده على معايير المجتمع العام وتقاليدها الموروثة بميله الى شذوذ الغريزة الجنسية ، وأنواع المحرمات الأخرى التي تعبر عنها لازمة العرض بشكل واضح كما جاء في رأي العقاد بقوله : « ولعل لازمة العرض أظهر فيه ، لأنها من شأنها أن تتلمس وسائل الاظهار فلم ينظم شعراً في الخمريات أو الغزل أو المجون الا تبين منه أن الجهر بالمحرمات أدنى الى هواه من المتعة بالمحرمات»(٤٩) ، غير أن استقصاء العقاد لهذه الحقيقة لا يعطي التفسير الكامل لدعوة الشاعر إلى التمتع واقباله على الحياة بنهم من جميع مباهجها .

---

(٤٨) وهي لازمة تشير الى نمط السلوك المميز الذي يتبعه الفرد وفق ميوله ونزواته – سواء ما كان منها اراديا ام غير ارادي – باستعراض جزء من اعضائه الجسدية التي يتنافى ظهورها مع معايير المجتمع الاخلاقية ، لانها تثير فيهم التهييج الجنسي .

(٤٩) المرجع السابق : ص ٤١

وإذا أردنا أن نحدد غاية هذه اللازمة – كما جاء في توضيح العقاد – فالأجدر به أن ينظر إليها في الجزء الذي خصصه لتكوين أبي نواس الجسدي في وصفه له نقلاً عن رواية ابن منظور في قوله : « كان حسن الوجه رقيق اللون ، أبيض ، حلو الشمائل ، ناعم الجسم ، وكان في رأسه سماحة وتسفيط أي كان شعره منسدلاً على وجهه وقفاه وكان ألثغ بالراء ويجعلها غيناً وكان نحيفاً وفي حلقه بحة لا تفارقه »(٥٠) . أما أن تنظر الى لازمة العرض فيما أعلن عنه جهراً على أنها نمط لحياته المفرطة وفق ميوله ونزواته ، فذلك ناتج عن أسباب أخرى لا تمت بصلة الى لازمة العرض بقدر ما تفسر تهجه في الحياة رغبة في اثبات الوجود ، ولكي يحقق الشاعر ذاته ويحقق وجوده لازم فكرة الاغتراب سراً بمجاهرة انتقامه من الحياة بالاقبال على المتعة بجميع ملاذها ، وهكذا تآلفت فكرة الاحساس بمتع الحياة ليضاهي بها فكرة الاغتراب الروحي ، وبين رغبته في الحصول على الماديات وفقدانه ما يطهر عالمه الروحي ، فقد توازنه في محاولة اثبات الوجود بالتكيف المشروط مع الوضع الاجتماعي ، وهكذا ولّد فيه هذا الاغتراب عقدة الاستعلاء في حب الظهور بنرجسيته حين أثبت ذاته مادياً ، ظاهرياً ، وأفقدا وجوده روحاً ، باطنياً ، فغلبت عليه مادية الجسد في التباهي بها وارتوائها من ملذات الحياة .

ثم ان العقاد حين يطرح فكرة الجهر بالمحرمات(٥١) التي نادى بها الشاعر وفضلها عن المتعة بالمحرمات في قوله :

وإن قالوا حرام قل حرام ۝ ولكن اللذاذة في الحرام

---

(٥٠) المرجع السابق : ص ٧٧

(٥١) المرجع السابق : ص ٤١

حتى يصبح أكثر حرية بدعوته الى ممارسة الحياة حين « تكبر المتعة في حسه وفي وصفه بمقدار المخالفة لا بمقدار المتعة والتذاذها »[٥٢] . فذلك لا يعني اطلاقاً أن غرضه الأساس هو العرض والاظهار وحتى ان سلمنا بهذه الخاصية فلا بد أن يكون لها دوافع تستأثر الشاعر لاظهار هذه المحرمات بالتهالك على ملذاتها والاستمتاع بها .

ومن هنا فقد كانت مشكلة أبي نواس حول طبيعة البحث عن اثبات الذات تتأرجح بين تحقيق هذه الذات في تقوية علاقاتها مع المجتمع ، وبين فصلها عن هذه الشريحة حين تجنح إلى العزلة والانتقام من طبيعة هذه الحياة بلجوئها الى الاستمتاع عن ملذاتها ، فقد عبر عن هذا التوتر الشديد الدكتور زكي العشماوي بقوله[٥٣] : « ومن هنا جاءت أزمة الشاعر الحقيقية ، وهي أزمة من التوتر الشديد الناشيء عن الصراع الحاد بين العالم الخارجي وما يتطلبه من متطلبات ترضي حاجة المجتمع والناس وتخضع للنظم والقوانين والعادات التي يفرضها المجتمع بلا هوادة وبين حاجة الشاعر النفسية التي تشكل وحدها عالمه الذي يبتهج له ويرضيه » ، وهي أزمة حادة لازمته في كل شيء واستأثرت حياته ليظل في صراع دائم تحت وطأة احساسه بقيمة الوجود ومعاناته منه ليستحوذ على تفكيره ، فلم يجد غير استعلائه على أعرافه الماثلة في عالمه الخارجي منتصراً لذاته في أمانيه وطموحاته ، وأن يجعل لعالمه الداخلي نمطاً خاصاً يحدد معالمه في موقفها من العالم الخارجي والذي أصبح خاضعاً لارادته .

---

(٥٢) المرجع السابق : ص ٤١

(٥٣) د. زكي العشماوي : موقف الشعر من الفن والحياة / دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٨١ ص ١٩١

وهي لازمة يخطيء العقاد في مدلولها الاصطلاحي الذي أقره التحليل النفسي ، من حيث كونها — في نظره — تقترب من ظاهرتي التشخيص والعرض السابقتين في أنماطهما السلوكية ، غير أن النكوص أو ما أسماه بلازمة الارتداد قد وجد فيها أنها تتخذ في شكلها تبعاً للمرحلة التي يمر بها صاحبها ثلاثة درجات[٥٤] ، أهمها تلك الذي يمتلك فيها شخص ما صفات شخص آخر ، ويرغب في أن تتشخص فيه معاييره ظناً منه أنه سوف ينال مركز الشخصية المتقمصة ، غير أن العقاد لا يسعفه الحظ هذه المرة في ادراكه للمعنى الحقيقي لاصطلاح مدلول لازمة الارتداد التي تعني في مفهوم التحليل النفسي « التراجع الى أساليب من التعبير والتصرف ذات مستوى أدنى من ناحية التعقيد والانبناء والتمايز »[٥٥] ، والاختلاف واضح

---

(٥٤) اولها : توثين النفس .
ثانيها : خلع الشخصية على انسان آخر ، ومن المتعذر أن يكون هذا الانسان نسخة من الشخصية النرجسية كما تهواها ففيها لا بد شيء من الاختلافات بالتحسين أو التقصير .
وثالثها : أن تعود الشخصية النرجسية فتستعير الملامح المختلفة وتتلبس بها وتحسبها من ملامحها وصفاتها ، وبخاصة اذا رأت انها ناقصة فيها . ينظر ، العقاد : أبو نواس الحسن بن هانيء ص ٤٨ ، ٤٩ .

(٥٥) جان لابلانش ، و / ج. ب. بونتاليس : معجم مصطلحات التحليل النفسي . تر/ د. مصطفى حجازي . م. ج. د.ن . والتوزيع ، ط ١ ، ١٩٨٥ ص ٥٥٥

بين هذا التعريف وما جاء به العقاد حين دلل على رأيه بأن هـذه الصفة لازمة في شعره ، ومتفشية فيه بقوله : « ولا حاجـة الـى استقصاء شواهد الارتداد في شعر أبي نواس ، فكل ما وصف بـه أكفاء المنادمـة والظرف وجعلهم من أقرانـه لا يخلو من هـذا الارتداد »(٥٦) وذلك أمر طبيعي في حياة كل فرد معربد مثل شخصية أبي نواس التي لازمت صحبة الأخيار من المعربدين من ذوي الحسب الرفيع الذين كان يرى فيهم المعيار النموذجي للصحبة مثل : والبة بن الحباب ، ومطيع الياس وحماد عجرد ويحيى بن زياد ، وغيرهم من الذين شرف بهم وشرفوا به حين لم يجدوا غير الكأس يلجأون إليها لادانة العصر والانتقام — من هاجسه المخيف — لذاتهم ، التي تسعى لخلق ايجاد عالمهم الذاتي الذي يطمحون اليه . ومن هنا كانت هذه الصحبة بمثابة الحضور النموذجي للخوض في عالم النسيان كخلاص من هذا العصر المتردي الموبوء .

لذلك لا نجد غرابةفي أن يختار أبو نواس أكفاء المنادمة والظرف الذين اعتبر فيهم العقاد لازمة ارتدادية يشخص فيها ذواتهم لتحقيق ذاته . وكل ما في الأمر أن الشاعر — وأي شاعر مثل أبي نواس عليه أن يختار ندماءه ليستحضر عالمه الآني يأخذ منه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ف : يتداوى بالداء(٥٧) الذي أصبح ضرورة ملحة في حياتـه الداعية إلى التحرر من القيود السقيمة ، ورمزاً ممجداً لتحقيق فكرتي التمرد والخلاص .

---

(٥٦) العقاد : ابو نواس الحسن بن هانىء ، ص ٤٩

(٥٧) دع عنك لومي فان اللوم اغراء

وداوني بالتي كانت هـي الـداء

لقد احتلت الخمرة مركز الصدارة في حياة الشاعر التي شوهت له واقعه النفسي المضطرب ، غير أن العقاد يجنح في تعليله لمعاقـرة الشاعر هذه الخمرة بافتراض أساسه عقدة مركب النقص التي كانت السبيل الأوحد الذي عزز ميله في عكوفه على الاباحية المفرطة . لكن هل استطاعت هذه العقـدة أن تضيف شيئاً لتفسير حيـاة هـذا الشاعر ؟... أغلب الظن أن العقاد باعتماده على كثير من المفاهيـم النظرية التي استفحلت طاقتها في تفكيره يكون قد أفرط في شمولية اسقاط هذه المفاهيم النظرية على سيرة الشاعر وتتاجه النفي .

لقد استمد العقاد مبادىء فهمه لعقدة الشعور بالدونية(٥٨) من منطوق نظرية آدلر ، الداعية الى السيكولوجية الفردية التي تهتـم بالصفات المميزة لكل فرد في سلوكه العام الدفاعي ، الأمر الـذي يدفع الفرد إلى التعويض بالتحدي من كل ما يعترضه من نقص في تكوينه النفسي أو الجسمي بقصد اثبات الذات .

لذلك نجد العقاد يقتنص كل ما من شأنه أن يمت بصلة الـى هذه المفاهيم بطريقة انتقائية لأحداث الشاعر ضمن حياتـه ، سواء ما ترتب عن ذلك من تنشئته الاجتماعية ، أو وضعه العائلي ، أم في جميع مظاهر سلوكه واضطراباته النفسية ، وغير ذلك من المواصفات التي كونت عقدة الشعور بالدونية فاستبدل الخمرة بهذا الوضـع الزائف كتعويض لهذا الشعور إلا أن خمريات أبي نواس في نظـر العقاد تعززها عدة عوامل للكشف عن هذه العقدة . منها عـلى

---

(٥٨) وهو تبعاً لآدلر شعور يقوم على دونية عضوية فعلية ، يحـاول الفرد في عقدة الدونية ان يعوض عن قصور بدرجات متفاوتة في نجاحها (ينظر معجم مصطلحات التحليل النفسي ص ٢٩١) .

الخصوص ، اهتمام أبي نواس الذي لم يجد له الحجة المطلقة لاثبات نسبه الحقيقي ، فلجأ الى عالمه المثالي الذي خلقه لنفسه المائل في تقديسه الخمرة والعكوف على شربها لأنها كما يرى العقاد في ذلك « تفيض بدلائل العقدة النفسية ومركب النقص الذي يساوره في انتسابه الى كل من أبويه »(٥٩) .

قد يكون صحيحاً ما اعتبره العقاد من أن عقدة النسب التي كانت تتعالى بها الأصوات في عهده من بين الأسباب التي دعت الشاعر إلى اللجوء الى الخمرة وسيلة للهرب من الواقع ، غير أنها لا تعد الباعث الرئيس في حياة الشاعر بميله إلى معاقرة الخمرة ، لأنه لم يكن الوحيد في هذا العصر ممن مستهم هذه الظاهرة التي سادت معظم الناس ، وإذا كانت هذه العقدة في نظر العقاد من أقوى بواعث أبي نواس على معاقرة الخمرة وألفة مجالسها(٦٠) ، فما قوله حين اعتبر الشاعر « يشربها لأنها شراب الملوك أو الشراب العريق الذي عاش مع أجداد الأكاسرة والقياصرة وقبل مدار النجوم »(٦١) ، أو يشربها لأنه حين « يفتتح كل خمرية أو يتخللها بالنعي على الطلول والرسوم »(٦٢) في قوله :

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلة
كانت تحل بها هند وأسماء

حاشا لدرة أن تبنى الخيام لها
وأن تروح عليها الإبل والشاء

(٥٩) المرجع السابق : ص ١١٩

(٦٠) المرجع السابق : ص ٨٤

(٦١،٦٢) المرجع السابق : ص ١١٩

له بكيت كما يبكي النوى رجل
على المعالم والأطلال بكاء

ويشيد بها حين لا يدرك الكفاءة لها كل شارب ، ولا يسمو الشاربون لها إلى مثل شمائل أبي نواس »(٦٣) أو يشربها حين نوبات السآمة التي تعاوده بقوله : « ويلاحظ في خمريات أبي نواس هذا الولع بكل ما ينبه الشعور ويدفع السآمة ويوقع في خلده أنه مشغول بما يشغل ويثير »(٦٤) ثم اعتبرها أخيراً باعثاً قوياً في « سوء العيش ونقص الغذاء وافتقار الجسم إلى الحركة والتنبيه »(٦٥) .

يبدو أن العقاد من خلال هذا التفاوت بحاجة الى دقة فائقة لاستكشاف معالم شخصية أبي نواس وإلى رأي سليم يستقصي به نتاجه الفني وذلك غاية ما يصبو إليه كل باحث قدير ، ومع ذلك فلا ينكر فضل العقاد في هذا الشأن إلا أن اعتماده على سلوك الشاعر والظروف المحيطة به التي اتخذها سبيلاً إلى القياس بنظرية عقدة الشعور بالدونية أفقده صفة التوازن بين حياة الشاعر والبرهان العلمي لتفسير سائر مظاهر الاضطراب النفسي عند أبي نواس .

ومجمل القول ، إن محاولة العقاد التي بذلها في استقصاء أخبار أبي نواس باعتماده على نظريات التحليل النفسي لم تكن صائبة في مجملها لأنه أسهب في انتقاء أخبار الشاعر دون اللجوء الى نتاجه الفني إلا في حالات نادرة بما كان يتفق مع ما يجنح إليه ، وقد كان لعملية الانتقاء هذه وربطها بالمفاهيم السيكولوجية محدودية الفهم

(٦٣) المرجع السابق : ص ١٢٠

(٦٤) المرجع السابق : ص ١٢٣

(٦٥) المرجع السابق : ص ١٢٦

من شخصية أبي نواس الحقيقية التي مضت في كتاب العقاد دون ان يمسها التحليل النفسي إلا بشيء قليل من الصواب ، أما ما برهن عليه من أسرار الغدد في الجنس والنفس والتوالد ، والفوارق بين الجنسين ، وغير ذلك من المصطلحات النفسية ، فانها لا تمت بصلة الى نتاج الشاعر وفنه الشعري ؛ لأننا لا نملك من الحقائق العلمية ـ الطبية ـ ما يؤهلنا باستكشاف هذه الأعراض من حياة أبي نواس، وكل ما في الأمر أنها افتراضات ، وكل افتراض غير قائم على براهين علمية لا يستند عليه ، وإذا استثنينا ما انتقاه العقاد من نتف شعرية ليبني عليها دراسته فان معظم ما جاء به العقاد لم يكن مقنعاً في حججه ويبدو أن سبب ذلك إنما يرجع إلى شمولية الحكم بعرض مصطلحات نفسية عائمة غير قابلة للاسقاط على شخصية أبي نواس مما أدى به إلى فقد التوازن بين هذه المفاهيم النفسية وربطها بحياة الشاعر .

ونتيجة لذلك ، فان هذه الدراسة جاءت بتأويلات تلقائية كتعليله للوازم ، التلبيس ، والعرض ، والارتداد . من غير حجج مقنعة والتي لا تستند في حكمها على استنطاق النتاج الفني الذي يحتوي على وظائف نفسية قد تعيننا على استكشاف لا وعي الشاعر الذي يعكس سجله التاريخي .

أما أن يكون الاعتماد كلية على وقائع الأحداث والأخبار التاريخية للشاعر بمعزل عن الابداع الفني فذلك ما يدعو إلى التقليل من أهمية التحليل النفسي الذي نهجه العقاد في دراسته هذه التي يتقبلها المنهج الحديث بنقد أصولها .

* * *

الفصل الثاني

الرؤية الشمولية في اتجاه النويهي

- أولاً : منهجه في دراسة ابن الرومي وشعره .
- ثانياً : نفسية أبو نواس
  1. الأعراض النفسية الرئيسية وطرق اثبات الذات
  2. الأعراض النفسية الثانوية وطرق اثبات الذات

اولا ـ منهجه في دراسة ابن الرومي وشعره :

آ ـ تنوع معارف ثقافة الناقد :

تميز كتاب : ثقافة الناقد الأدبي لـ « محمد النويهي » الـذي خصه لابن الرومي ، بما ينبغي للناقد أن يتزود به ، بابداء الرغبة في الاقبال على تنوع المعارف الانسانية . كما جاء في مطالبه من النقاد قوله[1] : « إنما أطالبهم وأصر على مطالبتهم بالاطـلاع في قسمين اثنين من الدراسات ، لا محيص لهم منها أن أرادوا أن يتقنوا عملهم كباحثين في الأدب ، وهما : « علوم الأحياء والدراسات الانسانية » . فراح يستطرد الحديث بالكشف عن المعالم الأساسية التي يختص بها كل باحث من هذين القسمين من العلـم باستخدام أدواتهما ـ المناسبة ـ لدراسة الأدب .

وبما أن هذين القسمين يدرسان الانسان من حيث مواصفاته الداخلية والخارجية ، فلا بد للناقد ـ والمبدع على وجه الخصوص ـ أن يحاول فهم ثمرة هذين العلمين لمعرفة حقيقة الانسان في اكونه الداخلي ، وفي حياته الطبيعيـة « لأن الثقافـة الأدبيـة وحدهـا

---

(1) د. محمد النويهي : ثقافة الناقد الادبي / مكتبة الخانجي ـ دار الفكر . ط ٢ ، ١٩٦٩ ، ص ٧٤

لا تكفي »[٢] ، لذلك يسوق الى القارئ بعضاً من حقائق علوم الأحياء والدراسات النفسية ما اعتقد أنه لازم لفهم هذه الصورة، ثم يحذره بألا يعتمد عليهما كلية في قوله: « لست أسوق إليك هذه الحقائق العلمية لتطبيقها على ابن الرومي تطبيقاً • فلا تقفن أمام كل منها تسأل: الى أي حد وجدت في ابن الرومي »[٣] • والحقيقة أن النويهي يريد أن يعود القارئ ـ الناقد ، أو المبدع ـ على استكشاف مظاهر الكون الحقيقية المرتبطة بالانسان من المعارف الانسانية المستمدة من التجارب العلمية • فحاول أن يعلي من شأن الفنان ـ في كتابه هذا ـ ليدرك واجبه نحو أصالته الثقافية ، ولتحقيق هذا المجهود راح يكثر من النصائح والارشادات بدعوة الاطلاع على حقائق النظريات العلميـــة •

ب ـ عبقرية ابن الرومي اليونانية :

عندما حاول النويهي التخلص من هذه النصائح ليباشر دراسته حول عبقرية ابن الرومي الشعرية بالاستناد إلى معارف انسانية أخرى لم ينج من الأطناب والاستطراد ، محاولة منه لاستكشاف هذه العبقرية ، وذلك عندما توافرت له معلومات مطنبة عن قوانين الوراثة البيولوجية ، وفوارق الأجناس بالاعتماد على ما جاء به العقاد والمازني حين أقرا بعبقرية ابن الرومي اليونانية « فأرجعا هذا إلى أصله اليوناني »[٤] ، ليخرج بنتيجة مفادها : كيف يرث ابن الرومي لمجرد أنه يوناني ـ إن كان يونانياً حقاً ـ ميزات عقلية لا وجود لها

(٢) المرجع السابق : ص ٦٥

(٣) المرجع السابق : ص ٧٨ ، ٧٩

(٤) المرجع السابق : ص ١٧٤

في الوراثة الجنسية ، أو لا يعرف العلم لها وجوداً ، فان لم يعرفه العلم فكيف عرفه المازني والعقاد ؟ كيف تستمر هذه الميزات العقلية تواصل إليه جيلاً بعد جيل حتى تصله بعد أكثر من ألف من السنين وهي لا تنقلها وحدات وراثية معروفة بين الوحدات الوراثية التي عرفها العلماء »[٥] •

ويحاول النويهي في موقفه من مشكلة أصالة ابن الرومي العرقية أن يجعل لها حداً فاصلاً ، مبرئاً شاعريته من تطرف كل ما يحاك حولها في تثبيت شخصيته العرقية التي ترعرعت في ظروف بيئته العربية ، ومجتمعه العربي ، وذلك حين أقر « بأن ابن الرومي شاعر عربي لا شك في عربية فنه مهما كان أصله الجنسي • فهو جزء من التاريخ الأدبي العربي لا يفهم خارجه ولا نستطيع أن نتصور انتماءه إلى نوع آخر من الفن ، يوناني أو غير يوناني ، وكل ما جاء به من تجديد فهو في نطاق العبقرية العربية[٦] •

على الرغم من تعدد الروايات والتفسيرات المختلفة من حيث امكانية التعرف إلى أصالة ابن الرومي ، وعلاقة ذلك بانتاجه ، إلا أن الرأي الراجح ، والنظرة الصائبة هي التي تعتمد على تفسير العمل الأدبي على ضوء صاحبه ، وتبقى أصالة الشخص العرقية ، والمراحل التي مر بها في حياته مساعدة للتغيرات النفسية التحليلية القائمة على العناصر الكامنة لدى المبدع ، وما يمر به من بواعث مضطربة وتبريرات خارجية في حياة المبدع، وينظر الى الفنان المبدع لا كشخص شاذ أو مضطرب ، بل في مطابقته لوجه ابداعه ، على أن تكون المراحل التي يمر بها الفنان ـ المبدع ـ والمظاهر التي يعمل ضمنها

(٥) المرجع السابق : ص ١٨٦

(٦) المرجع السابق : ص ٢٦٢

تناجه ، تطابق نوع الاحساس الداخلي الذي يشعر به الفنان ، وهو ما يشجع النقاد على تذوق العمل الفني ، وتقربه منا بوصفه يعبر عن ادراكنا ، وهو ما جاء به النويهي حين تعرّضه لابن الرومي — كرجل مصاب بالأوهام والمخاوف — معتبراً أن ابن الرومي « لا يمثل هنا تردده وحده ، بل يمثل ترددنا جميعاً في صراعاتنا العاطفية التي تتناوبنا »[٧] ، وهو أمر طبيعي في حياة كل فنان يسعى الى مشاركته وجداننا ، وبهذا يكون من العبث الادعاء بفصل العمل الأدبي عن صاحبه ، أو دراسة هذه الشخصية بمعزل عن نتاجها الفني ، أو تفضيل هذا عن ذاك — بل ان عملاً فنياً أو شخصية ابداعية — لا تكون لها الأهمية المرجوة إن لم يكن هناك ترابط بين العمل وصاحبه ، وهذا ما يبدو على أن النظرة الصائبة في حقل الدراسات السيكولوجية ، وهي نظرة على عظم قيمتها تمدنا قدراً معتبراً من معرفة الفعل الابداعي وعلاقته بصاحبه .

وإذا نظرنا إلى ما جاء به النويهي في عمله عن ابن الرومي ، نجد أن الكثير من هذا العمل لا يمت بصلة إلى الموضوع الرئيس الذي خص به الكتاب ، وهو ما شعر به حين ذكّر قارئه قائلاً : « ولا بد أنك لاحظت في كل كتابي هذا كيف أنني أكثرت الاستشهاد بتجاربي الشخصية ، إلى حد لا بد أنه أدهشك »[٨] ، ولعل في هذه الاستشهادات — كما يرى النويهي — مؤشراً توضيحياً لربط الصلة بين تجارب الفنان ، ومتلقيه بقصد الوصول الى مستوى ناضج يربط العلاقة بينهما ، وهو ما جعله يستقصي بعض الحقائق العلمية ، ويفصل الحديث فيها تفصيلاً .

(٧) المرجع السابق : ص ٢٩٠

(٨) المرجع السابق : ص ٣٣٦

ج — ظروف البيئة في حياة ابن الرومي :

لقد كانت دراسة النويهي حول شخصية ابن الرومي دراسة بيولوجية وراثية من حيث إنه حاول أن يوضح ما جاء به العقاد والمازني في دراستيهما حول طبيعة أصل ابن الرومي ، وذلك بتفنيد مزاعمهما التي كادت تقتصر على الظروف الخارجية التي مرّ بها الشاعر ، وعلى الرغم من ابطاله هذا الزعم إلا أنه لم ينج من الوقوع فيه ، من ذلك أن دراسته في هذا الصدد خالية من أي مدلول سيكولوجي ، سواء ما تعلق بالأنماط السلوكية في حياة ابن الرومي أم في عمله الأدبي أم فيهما معاً ، مركزاً تحليله على العوامل الظرفية المؤثرة في حياة الشاعر والتي كان يتلقاها من بيئته التي شكلت وجوده الحقيقي بهذا النمط الذي عهدناه في حياة ابن الرومي ، وأثرت في خبراته الشخصية النابعة من مؤثرات بيئته كما جاء في رأي النويهي من أن « الشخصية لا تتكون من العناصر الجسمانية وحدها ، وإنما هي في الحقيقة نتيجة تفاعل هذه العناصر مع ظروف البيئة »[٩] .

ولكن ، هل للبيئة دور فعال في تحديد معالم الشخصية من حيث الجانب النفسي ؟ ، ذلك أن النظرة السيكولوجية لا تقدم عوناً متيناً في مساعدة الباحث لتحليل الشخصية الابداعية ، وما واكبتها من ظروف الحياة المرتبطة بأثر البيئة ، على رغم ما قد تتعرض له هذه الشخصية من قساوة الحياة ، حين تتبلور الذات مع هذه الأحداث القاسية ، لأن تحقيق التوازن النفسي بين جوار الذات وتفاعل البيئة، باهت التأثير في حياة المبدع — كائناً من كان — إلا ما كان له قيسة

(١٠،٩) ينظر ، المرجع السابق : ص ١٣٥

فعلية في نفسه ، وهزّ كيانه الداخلي ، حينذاك تختزن هذه الأحداث — دون شعور منه — في لا وعيه الى حين ربطها بما يصادفه في حياته لاحقاً ، وابرازها في قالب فني عاكساً تجاربه الشخصية .

إن مؤثرات البيئة — على حسب رأي النويهي[10] — لم تفعل شيئاً في تخفيف وطأة اختلالات الشاعر النفسية ، على أن « أعظم أسباب فشله وألمه ، لم تكن في بيئته ، وإنما كانت في تكوينه هو[11] .

د — الأعراض النفسية ودورها في تحريك المشاعر :

وإذا كان عامل البيئة قاصراً في مدنا بالمعلومات الكافية التي تحيط بالوسط الذي ينمو فيه الفنان وينعم في ظله خارجياً وداخلياً — فان الأوضاع والتوترات النفسية التي تكتنف حياة الفنان تساعد على تعزيز مقصد النظرة السيكولوجية لتحليل الفعل الابداعي وربطه بصاحبه ، من حيث كونها تسهم في تحريك المشاعر ، وتذكي من حدتها إلى أن تحولها الى أزمة نفسية داخلية في حياة الفنان ، من ذلك المؤثرات العظمى التي جعلت من الشاعر أن يكون على هذه الشاكلة كما جاء في رأي النويهي « إنما كانت في أغلبها مؤثرات جسمانية . وما أحسبنا مخطئين إذا قلنا ان كل شيء في جسمه كان مضطرباً ، جهازه العصبي كان مضطرباً وجهازه الجنسي كذلك ، وجهازه الغدي أيضاً ، فلا غرو أن كان عقله أيضاً مختلاً .

أول ما ينبغي أن نلاحظه هو أنه كان رجلاً ضعيفاً سقيم الجسم معتل الصحة طول حياته ... فكان قليل الجلد ضعيف الاحتمال ،

---

(11) المرجع السابق : ص ١٥١

لا يكاد يطيق اهون التعب ، بل يضجر من أقل مس أصابته به ظروف الطقس أو ظروف المكان »[12] .

وهذه كما ترى كلها مواصفات خارجية تتعلق بأعضاء جسم الانسان التي لم تعد قادرة على القيام بوظيفتها كما ينبغي . وفي هذا الصدد يقرر علم النفس الفردي أن الأشخاص الذين ينشأون وفي اجسامهم نقص يشعرون بالدونية ، مما يترتب عن أزمة نفسية . ومن الضروري في ظل هذه الأوضاع التي تهز كيانه الداخلي أن يعمل قصارى جهده في تحسين ظروفه النفسية ، بحيث تتلاءم وأساليب الحياة الاجتماعية . وما يتطلبه المستوى الذهني للفرد السوي ، وهو ما لم يكن متوفراً في حياة ابن الرومي على حد قول النويهي حين اعتبره يصد ميوله ورغباته محاولة منه في خنق مواهبه ، ولما كان مقياس الضجر هو الاضطراب النفسي ، فقد كان يضجر حتى من سوء الطبيعة « من الصيف ومن الشتاء ، ومن الحر ومن البرد ، ومن المطر ومن الصقيع ، ومن الشمس والريح الجافة ، ومن السفر ، ومن الأقامة » ، فهو يضجر من كل شيء بل من وجوده باقامته في هذا الكون الذي لم يعد يطيقه .

فلقد كان شعوره الناتج عن ضجره من هذا الكون ، وعن وضعه الجسماني عائقاً في حياته الاجتماعية ، وما يترتب عنها من تفاعل ، مما أحدث في نفسه ارتباكاً زعزع كيانه نتيجة هذه الأعراض التي يشعر من خلالها بالدونية في سلوكاته اليومية بفعل مضاعفات « اختلالاته الجسمانية ، واضطراباته النفسانية »[13] طوال حياته

---

(12) المرجع السابق : ص ١٢٩

(13) المرجع السابق : ص ١٥١

مما ترتب عن هذه الأعراض شعور بالخوف الذي لم يؤمن له الراحة والطمأنينة النفسية . وقد تبدت مظاهر الخوف في سلوكه بفعل تأثير هذه الأعراض التي عاكست قدره في هذا الوجود سواء ما تعلق منها بالاختلالات الجسمانية ، أو نشأ عنها من حدة الاحساس ، وجموح الخيال ، وعظم طيرته ، وشذوذ وغرابة أطواره ، واخفاقه في حياته الاجتماعية من فقر وحرمان ، ومن تحقيق الرغبات في كل ما كان يطمح إليه حتى من البلاط ، وغير ذلك كثير من « الأسباب التي اجتمعت لتجعله شديد التخوف من العالم الخارجي عنه ، عظيم الحذر منه ، عظيم الانكماش في نفسه ، ومن هنا نشأت ميزته الفنية الأولى ، وهي تحليله الدقيق لمستوى ما يجده في نفسه من الانفعالات وما يعرض لعقله من الأفكار وما يصوره له خياله من الشكوك والمخاوف »(١٤) .

يبدو أن ارادة القوة التي يتمتع بها كل انسان لم تكن من حظ ابن الرومي بفعل معاكسةالقدر التي عززتهاالأعراض النفسية المضطربة خلال حياته ، ومضاعفة الأعراض الجسمية ، وما نتج عنها من تقليل الجرأة التي حالت دون فاعلية ارادته القوية تجاه الحياة ، حتى تجاه من يعاشر من أعز الأصدقاء وهو ما أنكره على صديقه في هذين البيتين :

حضضت على حطب لناري فلا تدع

لك الخيـر تحذيري شرار المحاطب

وانكرت اشـفاقي وليس بمـا نعى

طلابني أن ابقى طـلاب المكاسـب

---

(١٤) المرجع السـابق : ص ٢٨١ ، ٢٨٢

يعلق النويهي على معنى البيتين بقوله : « انظر كيف صار إلى أن يشك في صديقه ويرتاب في نصائحه ... والعلم الحديث يقدم لابن الرومي سلاحاً نافذاً في احتجاجه هذا . إذ قد أدرك الأطباء والنفسانيون الآن أن مثل هذا الرجل المصاب بالأوهام والمخاوف ، من توهم المرض أو توهم الخطر ، لا يجدي معه أن تحاول اقناعه بوهمية مخاوفه »(١٥) .

إن ما يصيب المرء من تهديدات خارجية أو داخلية لذاته ـ سواء ما ترتب عن ذلك من خطر واجه حياة المرء على المستوى البيولوجي أو الطبيعي أو النفسي ـ ويكون من شأنه استثارة دوافع القلق لانكار الواقع ورفضه بكل خصائصه ومواصفاته ، فتتحطم الذات تجاه هذه الصدمة لتنطوي بأفكارها ومشاعرها محجمة رغباتها التي لم تعد تتناسب مع معايير الواقع المعيش ، فتتصارع الذات مع ما ينبغي أن يكون لتستكين في الأخير الى واقع الكبت الذي أصبح في نظر هذه الذات عبارة عن ملجأ تحقق فيه نزواتها ورغباتها تجاه حيز العالم الشعوري ، مما يترتب عنه مشاعر عدوانية ضد كل ما هو خارج الذات ، وذلك ما عكسه معنى البيتين السابقين اللذين عبرا في جزء منهما عن وهمية مخاوفه ، غير أن النويهي يرى : « أن مخاوف ابن الرومي لم تكن كلها توهماً ، فهو من ضعف صحته وحدة احساسه كان يألم ألماً حقيقياً مما قد لا يؤذي الرجل العادي »(١٦) .

لقد أدى تردد ابن الرومي في صراعاته العاطفية دوراً كبيراً في احجامه من الاقبال على انعكاسات الحياة التي أحدثت انفصاماً بينه

---

(١٥) المرجع السـابق : ص ٢٨٨

(١٦) المرجع السـابق : ص ٢٨٩

وبين تكيفه المرتبط بالشروط البيئية ، وفي غياب هـذا التكيف أو التفاعل مع مجتمعه ومعاصريـه الذين وصفهم النويهي في قولـه : « والشيء الوحيد الذي نستطيع أن نلوم معاصريه فيه هو — ليس أنهم لم يقربوه إليهم ، ولا أنهم لم يولوه عملاً ، ولا أنهم لم يجيبوا كل مطالبه الملحة الجشعة — بل انهم دفعهم السخط والتبرم به أحياناً إلى اهماله اهمالاً تاماً ، ولم يديموا له النفقة ... الأمر الذي يجعلهم أقل استعداداً لمكافأته على مجرد موهبته الشعرية »[17] .

فلم يظهر اقباله عليهم نتيجـة ما كان يراه فيهم من بخـل أو اضطهاد أو مقاطعتهم إياه .

يكون من الضروري والحالة هذه الاقرار بأن الذات المبدعـة وفق هذه المعطيات تسيء الى فهم ادراك فعل الواقع ، وتعاني مـن نواقص تسبب كلية في خلق أعراض مرضية ، قد تكون بيولوجيـة أو سيكولوجية أو اجتماعية ، فيحدث ما يسمى في علم النفس بالضغط أو القسر الذاتي ، وهو معيار نفسي تظهر معالمه حين لا يدرك المرء قيمة المعرفة بالذات بدرجة يشعر من خلالها بأنه غير مقبول مـن الذات الأخرى ، فقد أدرك النويهي ذلك فراح يبرر فشل شـاعره في حياته حين اعتبر أنه لم يكن كل سببهما بخل الناس واضطهادهم أو مقاطعتهم اياه »[18] وفي هذا ما يبرهن على أن ابن الرومي كان ناقماً على كل من يحيط به ، وعلى أن ردود فعله تجاههم كانت تنتابها الحيطة والحذر ، فما كان عليه إلا أن يلجم مشاعره ، فلم يعد لديه ذلك الاقبال على الحياة الذي يتلاءم معه كل انسان سوي ليشعر

(17) المرجع السـابق: ص ١٥٠

(18) المرجع السـابق : ص ٢٩

بقيـة الحياة ، ويستمتع بطعمها ، بل أصبح ذلك الانسان الـذي « اغلقت أمامه أسرار القدر ، وحجبت عنه خفايا العواقب ، فهـو يقف أمامها متحيراً ، مشدوها زائغ البصر ، مبلبل العقـل »[19] ، وذلك في مثل قول ابن الرومي :

اخاف على نفســي وارجو مفازهـا
واستار غيـب اللـه دون العواقب

الا من يرينـي غايتي قبـل مذهبي
ومـن اين الغايـات بعـد المذاهب

الا يمكن أن نعتبر رأي الشاعر في هذين البيتين خلاصة لتجربة حياة ذاقت من الحسر والأسى ما أرغمها على الخلاص من واقع هذه الحياة إلى عالم آخر أرحب ، ذلك ما تبرره حقيقة البيت الثاني الذي نستشف منه هواجس الرهبة من البحث عن الذات نتيجة الأوضـاع النفسية المتردية ، غير المتزنة التي مر بها في حياته والتي مزقت كيانه ، فأضحى يعيش نصفين ، تماثل شطره الأول في وجوده ككائن غائب عن نداء الضبط الاجتماعي العام ، في حين نال نصفه الثاني رضـا رغباتـه الذاتية باللجوء الى صوت الضمير المعبر عن دوي أعماقه ، وفي ظل هذين الشطرين تتحد معالم السلبية الوجودية لدى الشاعر في مواجهة الواقع ، مما أحدث انفصاماً بينه وبين العالم ، بتباعد علاقاتهمـا ، فأدى ذلك الى تضاعف أعراض المرض والقلق من الأوهام التي كانت تكتنف أوضاعه المضطربة حين كان « يرى في دهره عدواً مشخصـاً يتعمد ايذاءه »[20] ، وهو ما تعبر عنه هذه الأبيات التي أوردهـا

(19) المرجع السـابق : ص ٢٩١

(20) المرجع السابق : ص ٢٩٤

النويهي مستدلاً بها رأيه في الحكم على سرد تجارب الشاعر السيئة المليئة باللوعة والتهكم كما في قوله :

ومـن نكبـة لاقيتهـا بعد نكبـة — رهبتاعتساف الارض ذاتالمناكب

وصبري على الاقتار ايسر محملا — عليّ من التغرير بعد التجـارب

لقيت من البر التباريح بعدمـا — لقيتمن البحر ابيضاض الذوائب

سقيت على ري بـه الف مطـرة — شغفت لبغضيها بحب المجـادب

ولم اسـقها بل ساقهـا لمكيدتي — تحامـق دهـر جدّبي كالملاعـب

الى الله اشكو سخف دهري فانه — يعابثني مـذ كنت غيـر مطايـب

ابى ان يغيث الارض حتى إذا ارتمت برحلي اتاها بالغيوث السواكب

سقى الارضمن اجليفاضحتمزلة — تمايـل صاحيها تمايـل شـارب

لتعويق سيري او دحوض مطيتي — واخصاب مزور عن المجد ناكـب

لهذا الوضع طابع فاجع من حياة ابن الرومي ، فلم يكن بدأ منه في معاتبة صروف الدهر الذي لم ينل منه ما يرضيه، فأعرض عنه ليحدد رؤيته في الحياة حين ملك شجاعته ليجابه خطر الدهر ــ ذلك الأمد المدود امتداد فضاء الصحراء ــ الذي تخبط فيه بين الحسرة والألم. وازدادت هذه الرؤيا وضوحاً ، عندمـا ازداد ادراكـه في انسياقه واستسلامه لتهويمات ذاته التي أصبحت مقياساً لكل شيء ، وليس هذا البيت إلا فتحة نطل منها على لوعة الشاعر ، وتهكمه المر بسخافة الدهـر :

الى الله اشكو سخف دهري فانه — يعابثني مذ كنت غير مطايب

والشاعر هنا لم يجد ما يخفف عنه وطأة هذا الاحساس بحرمانه من ملذات الحياة ، ولم يتحد عنده قانون تناوب وحدة اللذة والألم، أو الغبطة والحسرة في الحياة الطبيعية لدى كل الناس ، بـل ازداد التوحد عنده في شقائه من الدهر وكآبته منه ، وتجسدت فيه معنى الحساسية المفرطة من كل شيء ، حتى في طيرته التي بلغت حدهـا الأقصى ، ليبدي تمرده على كل ما هو مألوف ، وغايتـه في ذات اختراق المعهود ، وعدوانيته على الدهر مما أفقده قيمة الانسجام بين شكل الحياة ومعناها ، والتوفيق بين التخلي والتملك ، وضمن هذا التأرجح تألقت فيه جاذبية التخلي المتمردة ، لينغمس في معنى روح النكران للدهر المعتم ، وفقدان الثقة ــ حتى من أعـز الأصدقاء ــ واختلاله الجسمي ، وانقباضه النفسي ، كل هذه المواصفات تجسدت وتلاحمت ، فانبثقت عنها شخصية مضطربة ، متفتتة ، مليئة بشعور الطاغي على الوضع الخارجي لطبيعة الحياة ، تلـك شخصية ابـن الرومي الناقمة على الوضع والمضطربة في كل شيء ، حتى « ان رأى الشيء مخيفاً قال لك أو لا تراه مخيفاً ، فان رآه آمناً قال احذره : فانه يخادعك بهذا الأمن الظاهر ، وهذا السكون الماكر »[21] .

وحجته في ذلك قوله :

وما انا بالراضي عن البحر مركباً — ولكنني عارضت شغب المشاغب

هـ ــ اثبات الذات بالتعويض عن النفس :

لقد ولّد فيه هاجس الخوف وشبح الواقع المر هيجاناً نفسياً في محاولة اثبات الذات التي ينبغي أن تؤدي وظيفتها ولو في تفاعلها مع نفسها حتى لا تعمق معنى روح المشاركة السلبية في الحياة، فراحت

(٢١) المرجع السابق : ص ٢٩٩

تسن لنفسها شططاً باستثارة المشاعر ، واستيقاظ ملكاته ، بوقريحته بدافع التفوق ، والتعويض عما فاته باطلاق العنان لعالمه الباطني الذي حقق محور اكتشافه لذاته من خلال فعله الابداعي ، الذي رأى فيه قهراً لتهويماته ، وهو ما استكشفه النويهي حين تعرّضه لبعض الأبيات للتحليل مبرزاً « أن ابن الرومي بعد أن وصف مخاوفه . فاطال وبذل جهده في اثبات صحتها والبرهنة على واقعيتها . يعود هنا فيشعر بسخفها ، وتتبدى له ضآلتها وقلة اقناعها ، يشعر هو بهذا بما وهب من قوة الفكر ، وما نما فيها من ملكة البحث والتمحيص . ولكن قوة فكره ، وملكة بحثه وتمحيصه لا تكفيان لازالة هذه المخاوف ، فهو في مأزق شرير : هو مقتنع اقتناعاً منطقياً بسخافة أوهامه ، ولك اقتناعه المنطقي لا يزيلها ، بل لا يخفف منها ذرة . فهي لا زالت على أشدها وأسوئها »[22] .

إن رغبة ابن الرومي التي أفصح عنها ــ كرغبة أي شاعر كائناً من كان ــ هي اثبات الذات بالتعويض عن النفس ، فيما يجيش في نفسه من خواطر يهتف بها من أعماقه المعتمة الى عالمه الخارجي محاولة منه ــ دون وعي في ذلك ــ بالتغلب على ما يصادفه من قساوة الحياة ، وتحقيق ما فاته من رغبات في فعله الابداعي ، وبهذا يرفع الفنان سلاح الانفعال للثأر لنفسه الموجودة في هذا العالم المهيب ، وذلك ما يدفعه الى استثارة مشاعره من أجل اقامة علاقة بينه وبين المتلقي ، علاقة تحدوها وحدة التملك في نتاجه ، تملك الحرمان ، الثقة ، تملك الذات ، بل تملك الكون الذي فقد ملذاته ، شكلت هذه الغريزة محوره فيما يحققه من نتاج ابداعي ، أبدى فيه تعويضه

(٢٢) المرجع السابق : ص ٣٠١

النفسي المترسب من انكماشه في نفسه وانطوائه عليها ، وقد عدّ النويهي أن الذي أنتج فيه هذا الاتساع أمران[23] :

أولهما : حرمانه القدر الذي اشتهاه من اللذة حين فشل في حياته ، وذلك الفشل الذي وصفناه ونظرنا في أسبابه .

بينما تماثل العامل الثاني في انكماشه الشديد في نفسه .

إن واقع الشاعر ، على ما مر بنا ، المتكون من وضعه النفسي المضطرب ، هو الذي عزز رأي النويهي بعد تعرضه للأسباب التي أدت الى اخفاق ابن الرومي في حياته بقوله : فرجل تلك حالة الجسمانية ، وتلك اختلالاته المتراكبة ، وذلك مزاجه وخلقه ، وذلك شذوذ أطواره وغرابة سلوكه ، ما كان يستطيع أن ينجح لا في عصره ، ولا في عصرنا ، ولا في أي عصر آخر . فان صفة واحدة من صفاته التي رأيناها كانت كفيلة بأن تجعل من الصعب نجاحه في أي مجتمع ، فما بالك بها جميعاً »[24] .

و ــ **النظرة السلوكية لتفسير ابن الرومي :**

هذه إذن هي وجهة نظر محمد النويهي ، وهي دراسة تندرج في سياق خطوط التحليل النفسي القائم على النظريات السلوكية ، ولعله جدير بنا أن نعترف بمجهوداته المبكرة التي تعد من بين الارهاصات الأولى في خلق مجال جديد للنقد العربي الحديث يهتدي به في العمل الفني . ومهما يكن من نقص أو تقصير عند ناقدنا ، فقد كان لديه من تكريس الجهد ، وتشجيع باب الدراسات النفسية على أدبنا ما

(٢٣) المرجع السابق : ص ٢٧٩

(٢٤) المرجع السابق : ص ١٤٥ ، ١٤٦

يكفي لادراكه معنى هذا الجهد سواء أنجح أم أخفق « فاستجلاء التناقض هو في حد ذاته مكسب عظيم » ، على حد قوله حين راح يبرز نجاح الدراسات النفسية في حل مشاكلنا ، وهو على رغم ما يقال عنه من انتقادات ، فقد كانت له محاولته الناجحة ـ الى حد ما ـ في ابراز معالم تفسير علم النفس الفردي وابراز مظاهره على شخصيات تراثنا ، وفعلها الابداعي .

صحيح ، أن محاولته لم تف بكل نظريات علم النفس التي تقتضيها الدراسات الأكاديمية المتخصصة في مجال التحليل النفسي . وذلك أمر طبيعي من باحث أدب ، بل يكون من الاجحاف مطالبة أي باحث أدبي استعمال وسائل التحليل النفسي الدقيق ، وتطبيقها على أي عمل فني أو صاحبه ، إنما كل الذي يطالبون به على حسب رأي النويهي « هو أن يقرأوا خلاصة ما انتهى اليه المتخصصون في تلك الأبحاث ، وأن يقرأوها في كتب مبسطة لا تقتضي منهم جهداً زائداً ، كتبت لهم هم ليقرأوها فيفهموها »(٢٥) ، وتعليله في ذلك أن يستجيب أي باحث لتقبّل العلوم والمعارف الانسانية حتى تتكون لديه ملكة الاستنباط والاستقراء وادراك الشيء على حقيقته ، بحيث « لا ينبغي لك أن تقول : كان ابن الرومي مختل العقل ، أو كان مختل الأعصاب . أو كان كثير المخاوف ، أو كان جامح الخيال ، دون أن تعرف ما هو العقل؟ وما هي الأعصاب ؟ وكيف تختل؟ وما معنى الاختلال بالضبط؟ وما هذه المخاوف ؟ وكيف تنشأ ؟ وما معنى جموح الخيال ؟ وقس على ذلك سائر التقريرات ...»(٢٦) .

---

(٢٥) المرجع السابق : ص ٧٦

(٢٦) المرجع السابق : ص ٧٩

والنويهي في حرصه هذا انما يركز على تحول انتباهنا الى ربط الأسباب بالمسببات ، في تحليل الأمور وايجاد التوازن في تأمل الأشياء التي تحيط بالانسان .

ونوجز القول ، هنا ، بأن دراسة النويهي حول نفسية ابن الرومي التي وصلتنا في كتابه ثقافة الناقد الأدبي لم تلق إلا بصيصاً من اشعاع التحليل النفسي الذي اخترقته نصائحه وارشاداته التي طالب بها نقاده ، ومجاراتهم الاسراف في هذا المطلب الذي يستحق منهم السعي إلى تحقيقه ، وهو ما تفطن له حين بدت عليه روح الشفقة على منصحيه الأدبيين في قوله : « فما وصل بي الحمق أن أطالبهم بدراسة كل المعارف التي سردتها سرداً ، والتي لا أعرف أنا من أكثرها شيئاً »(٢٧) .

وبديهي ، ان العمل الفني مهما كان يقتضي من صاحبه الاطلاع على المعارف الانسانية ، وإلا ما استطاع أي باحث أن يتقن عمله كما ينبغي له أن يكون خالداً عبر كل الأزمنة ، مخترقاً حدود الاقليمية إلى كل الأمكنة ، لما يحمله من معنى روح التعبير عن الانسانية جمعاء . فبقدر ما كان النويهي مفرطاً في المطالبة بالالمام الواسع بالثقافة الانسانية ، ومعارفها المتشعبة ، إلا أنه لم يعط للتحليل النفسي قدره من العناية الواسعة ، ولهذا كان اسهاب النويهي على حساب دراسة ابن الرومي ضمن عمله الفني ، وإذا كان هذا تجنياً على ابن الرومي في كونه لم يحظ بالقسط الأوفر فيما كان ـ النويهي ـ يسعى الحصول عليه في هذه الدراسة وإذا عددنا هذا تقصيراً منه ، فان شائبة الكتاب الثانية في حق ابن الرومي هي استطرادات النويهي

---

(٢٧) المرجع السابق : ص ٧٤

بتفاصيل متزاحمة باطالة التدليل على لزوم الثقافة العلميــة . والتي حاول تطبيقها على ابن الرومي في شكل تقارير علمية تبحث في وظائف الأعضاء ، وفي العقــل والمخ والرأس ، ومدى تأثر القــوة العقليــة بالتركيب الجسماني للمخ ، وما للجهاز العصبي من أهمية ، ومــا ينتشر في داخله من أجزاء تعمل متحدة في سبيل المحافظة على القوى الفعلية لجسم الانسان والملاءمة بينه وبين العالم الخارجي ، كمــا يواجهنــا النويهي بعرض مفصل عن الجهــاز الجنسي والاختلالات الجنسية على أنها « من أعظــم العوامل التي تؤثــر في تكويــن الشخصية »[٢٨] ، ثم الغــدد الصماء التي تؤثــر بدورها في بنــاء الشخصية بتنظيم وظائف الجسم المختلفة ، وتأثيرها عــلى نفسية الانسان ومزاجه .

كل هذا ــ وغيره كثير مما جاء به في عامل الوراثة البيولوجية والوحدات الوراثية ــ وغير ذلك من الحقائق العلمية قد سردهــا النويهي سرداً ، فاخترقت مساحة الكتاب ــ طولاً وعرضاً من حيث كميته ــ حين كان يدعو من خلالها الى اعادة النظر في قراءة العمل الأدبي من زاوية جديدة تنطلق من الاطار العام لثقافة الباحث ، أو الناقد الى التخصص بعض الشيء في حقل العلوم والمعارف الانسانية المتعلقة بدراسة الانسان وتطوره .

ولعل من الأسباب التي حدت بالنويهي الى القيام بهذا الاستطراد المبالغ فيه ــ الى حد ما ــ هو ما رآه في واقع الثقافة الأدبيــة ــ آنذاك من جمود وترد ــ وفي كتب تاريخ الأدب العربي التي تحتوي على « أشتات من المعلومات مخلطة تخليطاً عجيباً ، وأحكام تلقى جزافاً ، قليل منها الصحيح ، وأكثرها فاسد ، أو فج سقيم ، أو هراء

---

(٢٨) المرجع السابق : ص ١٠٧

محض لا معنى له سوى طنطنة لفظ وترصيع مفردات ... »[٢٩] ، ولعل السبب في هذه الحالة السيئة المحزنة كما جاء في قوله[٣٠] هو جهل سائر النقاد الذين لم يستطيعوا أن ينتجوا نقداً مفيداً أو تاريخاً أدبيا ذا قيمة ، وأن أذهانهم ما زالت تدور في الدائرة المحددة نفسها التي ورثوها عن الأسلاف ، وهذا بالضبط ما كان سائداً في الدراسات الأدبية التي لم تتطلع على المناهج الحديثة ، وهو ما عبر عنه سـيد قطب في هذا الشأن بقوله[٣١] : « وأول نقص ملحوظ (في نقدنــا الأدبي) أنه ليست هناك أصول مفهومة بدرجة كافية للنقد الأدبي ، وليست هناك مناهج كذلك تتبعها هذه الأصول ، ومعظم ما يكتب في النقد الأدبي عندنا اجتهاد » .

ونتيجة لهذه الأوضاع المتردية في حق أدبنا العربي ــ قديمــه وحديثه ــ راح النويهي ــ وغيره قليل ــ يزيل عن عقول الباحثين ما أصابها من وهن وبلى ، فعقد العزم على أن يسن لنفسه[٣٢] مسلكاً آخر في التعامل مع الفعل الابداعي متخذاً رؤية الاطلاع على المعارف الانسانية والآداب الأجنبية مقياساً لتحليله ، وهو نضال ، واختراق المألوف شارك فيه من سبقه من الباحثين المتجددين كالعقاد والمازني وعبد الرحمان شكري وطه حسين ــ وغيرهم ــ كل في مجاله وعلى حسب اهتمامه في الدراسات الأدبية .

---

(٢٩) المرجع السابق : ص ١١

(٣٠) المرجع السابق : ص ٣٧

(٣١) النقد الادبي (اصوله ومناهجه) : دار الشروق ص ٥

(٣٢) على الاقل في هذا الكتاب كما في بعض الكتب الأخرى ، مثــل : الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ــ و ، قضية الشــعر الجديــد .

ثانياً ـ نفسية ابي نـواس :

بعد أن تعرفنا إلى خطوات النويهي التي تناولت شاعرية ابن الرومي من الوجهة النفسية ، نحاول أن نتتبع معـه المنهج نفسه ـ وبشكل أكثر عمقاً ـ في دراسته التي تعمق فيها بالنفاذ إلى سبر أغوار نفسية أبي نواس من خلال تفحصه حياة هذا الشاعر كما أوردتها بعض الأخبار وأدركتها بعض الأشعار الماثلة في ديوانه .

لقد بدا تعامل النويهي مع شخصية أبي نواس تعاملا تظهر على ملامحه معالم نظريات التحليل النفسي ، فاعتنى باسقاط هذه النظريات على عقده النفسية أكثر من اعتنائه باستكشاف الخصائص النفسانية التي مر بها الشاعر ، وتطبيقها على هذه النظريات ، وهو ما نلمسه في تحليله الذي لم تتوافر فيه صفة الانسجام بين معالم نظريات التحليل النفسي ، وما يؤكد هذه النظريات من الدعامة التي تطرحها قصائد الشاعر ، ومع الفارق في هذا التجانس استطاع النويهي أن يتعامل مع التحليل النفسي ، وأن يقف منه موقف الناقد الواعي في هـذه المرحلة المتقدمة من تاريخ تطور النقد العربي الحديث ، مما يدل على ان الاتجاه النفسي في تعامله مع النقد الأدبي تماثلت معالمه على يدي العقاد والنويهي ـ بشكل خاص ـ فيما جسداه من جهود مبذولة في هذا الشأن للدفع بحركة النقد الأدبي الحديث نحو الفهم السليم للنص الأدبي الذي يعد رمزاً يفصح عن خبايا نفسية صاحبه والعوامل المؤثرة فيـه .

لقد حاول النويهي أن يستكشف الظروف الموضوعيـة التي مرت بها نفسية أبي نواس وفق السبل التي رسمها ، وسخرهـا في تعامله مع مضامين شاعرية أبي نواس ، وظروف حياته اليومية التي

ترددت بين الكوفة والبصرة في ظل موضع الترف ، وكل ما يدخـل البهجة في النفس ، ويبعث فيها السرور من تذوق وسائل العيش بطلب المتعة ، والعيش بامتلاء من وسائل اللذة ، غير أن ذلك كان في تستر بين سواد الناس الأعظم من معاصريه الذين كانوا يستعملون التقيـة والنفاق في تسترهم بطلب اللذة والفجور ، إلى أن بلغت صـورة المجاهرة في ألوان اللذاذات منتهاها في عهد الأمين الذي قرب الشعراء المجان إليه ، وبخاصة أبي نواس الذي كان له تأثير في حياته الماجنـة لما وجده فيه من استجابة لرغباته التي مهدت لها بالمجاهرة بين الشهوة واللذة في جميع مظانها ، على حد قوله :

ندوت الى اللذات منتهك الستر وافضت بنات السر مني الى الجهر

وقولـه :

ودع التســـتر والريـــا ء فمـا همـا من شـانيـــه

ـ الأعراض النفسية الرئيسة وطرق اثبات الذات :

قبل أن نستكشف نصيب أبي نواس وغياته في دعوته الى اللذة، يجدر بنا أن نقف على ضوء ذلك ضمن واقعه النفسي الذي حـدده النويهي إلى المراحل التي تعايش في ظلها مع الخمر ، وبيان ذلك ، أن حب أبي نواس للخمر مر بثلاث مراحل كأعراض رئيسة في تعويضه النفسي لها .

١ ـ قدسـية الخمرة

٢ ـ التعويض النفسي بالأمومة

٣ ـ مرحلة شهوة المواقعة .

اولا – الأعراض الرئيسية وطرق اثبات الذات :

١ – قدسية الخمر :

يؤكد النويهي على أن حب الشاعر للخمر وصل إلى مستوى العبادة في ارتباطها بحياته الروحية المتآلفة مع عالمه الداخلي ، على أن مبلغ العبادة هذه في رأيه إنما هي نفاذ الى أعماق القداسة الدينية حين قرر « أن الخمر أثارت في نفس أبي نواس احساسات الرهبة والخشوع ونزعات التقرب والتقديس التي تصدر عن المتدين نحو اله الذي يعبده »[٣٣] ، كذلك الأمر بالنسبة لأبي نواس الذي كان يرى في الخمرة تطهير الذات من التوتر الى نشوة الحياة وتحرره من طاقته المكبوتة ، ومن هنا كان تقديسه للخمرة ، والتعظيم من شأنها بمثابة الجوهر الذي ينشده التماساً لرضاه ، لأنها تجلب له التآلف مع واقعه الذي قد يتحقق بين وظائفه النفسية وسعادته الضائعة التي من شأنها أن تشبع رغباته الحسية ، لذلك نجد لها مكانة القداسة في حياته كما عبر عنها :

لو عبد الخمر قبلنا احد   ممن مضى قبلنا عبدناها

وفي سبيل ذلك راح النويهي يبرر قداسة الخمر وعبادتها عند الشعوب البدائية ، وفي كثير من الأجناس والجماعات البشرية ، وحتى في بعض الديانات السماوية التي عدت نشوة الخمرة من القداسة

---

(٣٣) د. محمد النويهي : نفسية ابي نواس / دار الفكر ، ط ٢ ، ١٩٧٠ ص ٢٥

الإلهية في طقوس شربها[٣٤] ، فلا غرابة إذن أن تكون الخمرة عند أبي نواس في شعائره الخاصة «معبودة» يقربها اليه لتبقى جزءاً أساسياً من حياته ، وطقساً لازماً استوجبته ظروف معاناته الذاتية مع طبيعة الوجود ، وفي هذا ما يفسر قداسة الخمرة عنده .

لكن هذه الطاقة الروحية القائمة على المتعة الذوقية ليست هي الحقيقة نفسها التي يتوخاها المتعبد للشعائر السماوية ، كالحقيقة التي يندرج بها في تفكيره الى توحد الذات مع عالمه الخارجي ، ومن هنا ، فهو يبحث عن سعادة مقرونة بوضعه النفسي الواعي التي لم يجد لها أثراً إلا في تقديسه للخمرة التي جاءت « عن طريق الانفعال الفني »[٣٥] ، وليس عن طريق التفكير الفلسفي الذي يخضع صاحبه التزام قوانينه واحترام مبادئه . أما أبو نواس فان التزامه بمبدأ اللذة وتقديسه للخمرة قد تحقق عن طريق فكرة الوعي الباطن ، من حيث لا يدري فيما يؤثره بالاهتداء اليها حين يجهد نفسه بالاقبال عليها لا شعورياً ، سعياً منه لتحقيق غايته الشاردة التي كانت سبباً في التدرج إلى وضعه القلق .

إن انقياده للخمرة والارتماء في أحضانها أدى به إلى اعتبارها

---

(٣٤) ففي المسيحية يكون شرب الخمر جزءاً أساسياً من العشاء الرباني ، أو القربان المقدس وهو اهم طقوس المسيحية ... فالخمر تمثل دم المسيح وشربها يكسب الخلود والخلاص ، لانه ادخال لدم الاله في الجسم البشري . اما لدى العبرانيين فان كاس البركة يوازي خمر العشاء الرباني لدى المسيح . المرجع نفسه ص ٢٨ ، ٢٩

(٣٥) المرجع السابق : ص ٣٧

ذاتاً مشخصة ، يلتمس فيها عزاءه ، وتعزز قدرته على مقاومة عبث الحياة ومظالمها ، ومن ثمة كانت فضيلته رهن الاستجابة لنداء الخمرة التي « لم تعد له مجرد شراب ، كائناً ما كانت مزاياه ومحاسنه ، بل صارت مخلوقاً ذا شخصية ، فرداً له ذات قائمة بنفسها ، وهذه الذات تأتلف مع ذاتية أبي نواس ، وتتصل بأعمق أسرار نفسيته اتصال التوأمين السامِيين لا انفصال بينهما ، ما داما حيين ، فإن تطرق العدم إلى إحدهما فني الآخر سريعاً »(٣٦) ، لأنها في ظنه تعادل فكرة التوحد والتكامل بين وحدة النفس وتكامل الذات ، وأكثر من ذلك فهي شقيقة روحه :

عاذلي في المدام غير نصيح   لا تلمني على شقيقة روحي

التي تهبه الشعور بالطمأنينة لأنها مخلوق مثله ، لا يدرك حقيقتها ، والنفاذ إلى أعماق أسرارها إلا ذاته ، يستوعب كيانها ، وتستوعب كيانه بتوحدها الكلي مع انسجام وظائفه النفسية ، ضمن نشاطه العضلي وهو ما عبر عنه في قوله :

دارت فاحيت غير مذمومة   نفوس حرّاها وانضائها

لقد أثبت النويهي أن نفسية الشاعر كانت جاهزة لتقبل مؤثرات عصره ، والكشف عنها والاصرار على تجاوزها ، وما ادمانه على لذة الشرب بنهم إلا دليل على انتهاك العادات والتقاليد الموروثة والتخلص منها بالنفاذ إلى أعماق سرها التي تصادف مزاجه النفسي ، ليكون شربها عنده ، والارتطام في أحضانها ، نابعاً من مركز احساسه اللاواعي في تداعيه المرتبط بفكرة القداسة ، حين وجد فيها « ارضاء

(٣٦) المرجع السابق : ص ١٢

لنزعته التقديسية الحسية التي نشأت عن ارتداده الى الأصل البشري البدائي الذي يقرن بين ثورة الشهوة ، ونشوة الدين في انفعال مزدوج ، والذي يقدس الخمر ويرى فيها روحاً إلهيـة ، تبعث في النفس البدائية احساسات الخضوع ، والرهبة والتعبد »(٣٧) في صلته بالحقيقة المقدسة التي تحقق له رغباته ، كما تحقق الخمرة للشاعر نشوة متعالية في نفسه ، يسد بها نسيج يقينه الموضوعي بدعوى أنها تستعيض له فراغه الروحي ، حين تضفي عليه حقيقة متعالية ، تضاهي حقيقة الشعائر الدينية .

ومما لا شك فيه أن النويهي حين أضفى طابع الألوهية على قداسة الخمرة عند أبي نواس ، فذلك لما رآه في الشاعر من موقفه المتعالي ، حيث يريد أن يستغني عن حقيقة الوجود بقدرته على تجاوز الموروث بالنزوع الى عالمه اللامتناهي ، الذي فرض كيانه على ارادته ، من حيث لا يدري ، لذلك يقدس الخمرة في نشوتها ، ويتمرد على قيود الطبيعة ، وحدودها الوصفية وانتهاك حرمتها .

ومن ثمة كانت العلاقة بين الشاعر والخمرة تمثل بعداً جوهرياً من أبعاد الحد الأسمى لملاذ الحياة بالنشوة الدائمة ، وليس أدل على ذلك من انعكاس شعوره بالتصرف البدائي الذي يعتقد بتجسيد الخمرة في الروح الالهية ، ويزداد ارتداده البدائي هذا تعلقاً عندما « يشبه السذج حين يخلطون بين نشوة الجنس الطاغية ، ونشوة الدين العنيفة في تعبد مزدوج »(٣٨) . وقد حاول النويهي أن يعطي تعليلاً لهذا التصرف وعلاقته بوضع أبي نواس في هذا العصر الذي

(٣٧) المرجع السابق : ص ١٧٠

(٣٨) المرجع السابق : ص ١٣٧

بلغ شأواً عظيماً من قبة التحضر ، فلم يجد تبريراً وافياً غير « ما أصيب به من عقدة نفسية بدائية عجز عن حلها ، فلما عجز عن حلها توقفت نفسيته في نموها ، ولم تصل إلى مرحلة النضج التي يتم فيها اعتدالها وتوازنها وتستطيع الفصل بين النشوتين »[39] .

ب ــ مرحلة التعويض النفسي بالأمومة :

ليس من شك في أن كل حديث عن عقدة ما يفترض سلفاً امكان التوصل الى تحديد معالمها ، وربطها بما هو في صدد البحث فيه . لكن النويهي يطلعنا على ما أصيب به الشاعر في هذا المجال من عقدة نفسية بدائية ، ولا يحدد فحواها ، بيد أنه يأبى إلا أن يمدنا بتوضيح مجازي مفاده ، ارتباط الشاعر المتعلق بالخمرة كارتباط الولد المتعلق بالأم .

إن هذا الافتراض قد يوحي بـأن النويهي يريد أن يوصلنا بتفسيره لرابطة الأم ، إن لم نعتبر أنه يوقع في مخيلتنا ذلك النزوع الذي يجذب الولد نحو أمه ، على أن الشاعر ضمن هذا الاطار لم يستطع التخلص من عقدته الأوديبية « الدفينة التي ربطته بأمه والتي عجز عن حلها »[40] ، من دفعه الى الارتماء في أحضان المجون والعربدة وألوان أخرى من الاستهتار بقيم الحياة ، وخروجه السافر على تعاليم المجتمع في غير تحفظ ، ولعل هذا هو السبب في أن الخمرة كانت مقدسة بوصفها روحاً تساعده على تحقيق ذاتـه من خـلال ممارسته المسرفـة في معاقرة الخمـرة ، التي استبدل بهـا الروح

(39) المرجع السـابق : ص ١٣٧

(40) المرجع السـابق : ص ١٤٢

الإلهية[41] ، ومرة أخرى يشعر بها شعوراً جنسياً[42] ، ثم يعتبرها تارة أخرى أمه[43] . وفي هذا ما يفسر شخصية أبي نواس المصابة بعقدة أوديب ، فهذا أشبه ما يكون بالسجن للقوى الكامنة في طبيعة لا شعوره من حيث الدلالات الخفية المتحجرة إلى حين تعبّر الرغبة عن ذلك لتشكيل وظيفة الأنا عبر الذات الأخرى .

وإذا كانت هذه الذات ــ الأخرى ــ روحاً مجسدة في الخمرة ــ كما أسلفنا ــ ، فانها هنا أمه التي تثير فيه مسألة التعويض العاطفي في حدوده الطبيعية إلى حد ما يستنتج من كلام النويهي الذي اعتبر عقدة أوديب ماثلة في شخصه الذي تحدده هذه النظرية في مفهومها لتعلق الولد بأمه على أنه ذو طبيعة جنسية .

وإذا كان ما قرره الفرويديون بعاطفة الابن تجاه أمـه مرده : الموضوع الجنسي ، فان هذه العقدة لا توجد بهذا الطرح لدى كـل الأولاد في مراحل حياتهم الأولى[44] ، من ذلك ما وقع لأبي نواس

(41) المرجع السـابق : ص ٣١

(42) المرجع السـابق : ص ٤٤

(43) المرجع السـابق : ص ٢٢

(44) يرى بعض الباحثين ان هذه العقدة لاتصادف لدى كل العصابيين، ولكن عندما تحتوي لوحة العصاب على عناصر اوديبية مؤكـدة فانه يمكن التساؤل عما اذا كانت سمتها الجنسية تعود الـى الطفولة ، وعما اذا كانت الرغبات الجنسـية التي نمت فيما بعـد لم تهب التثبت الذي كان عاطفيا في البداية كونا جنسيا رجعيا / بفيستر : طريقة التحليل النفسي ص ١٦٥ ، عن طريقة التحليل النفسـي والعقيدة الفرويدية ص ١٦٨

الذي شخص الخمرة في صورة أمه حين أحس نحوها أنه أحبها حباً بَنَوياً[٤٥] ، وذلك في قوله :

فَطُرْبُلٌ مَرْبَعي، ولي بقرى الـ ... كَرْخِ مَصيفٌ ، وأمي العنبُ

تُرضعني دَرَّها ، وتلحفني ... بظلّها ، والهجير ملتهبُ

فقمتُ أحبو إلى الرضاع ، كما ... تحامل الطفلُ مَسَّهُ سَغَبُ

وليس صحيحاً كما جاء في رأي النويهي من أن حرقة الشاعر الكبرى « التي ظلت تلفح بضرامها أعماق نفسيته طول حياته هي غيرته الجنسية على أمه ونزوعه الفاسق إليها نزوعاً ، لم يستطع التغلب عليه ، والتخلص منه »[٤٦] ، وإنما الغريزة الجنسية هذه التي ربطها الشاعر بأمه هي لذة الارتواء ، وما الأم إلا رابطة عطف وحنان بما يعتقده في نشوته لتعبد الخمرة ، وهي الرابطة التي أبقته مرتبطاً بالأم وأوقفت نفسيته عن النمو ، وأعجزتها عن بلوغ النضج . وكان من مظاهر ذلك التوقف ارتداده الى الأصل البشري البدائي في الخلط بين شهوة الجسد ونشوة التعبد وفي تقديس الخمر[٤٧] . ولكن النويهي الحريص على اظهار هذا النزوع الفاسق نحو أمه ما يفتأ يعدل عن رأيه هذا ، ويدرك الصواب في الفقرة نفسها ، حيث يعتبر أن الخمرة قدمت للشاعر اشباع هذا النزوع ، فانتشى بها انتشاءً حسياً ، وعشقها عشقاً جنسياً[٤٨] ، وليس من شك في أن هذه اللذة التي عوض بها حنان أمه هي المنبه الذي يستند عليه في اشباع رغباته الجنسية ، وتوسيع أفكاره التي تنتهي به الى التشبث بلذة

(٤٥) النويهي : نفسية أبي نواس ص ٥٢

(٤٦،٤٧،٤٨) المرجع السابق : ص ١٥٧

الارواء من حيث كونها تنشط عواطفه وتوقظ فيه الرغبة بالاستمرارية لأنها تشبع نزواته .

جـ ـ مرحلة شهوة المواقعة :

إذا كانت الخمرة ـ كما أسلفنا ـ قد قدمت للشاعر تعويضه العاطفي حين استبدل بها الأم التي حرمته من حبها وحنانها ، فإنه يرى في الخمرة شعوره الجنسي نحوها حين تهيج فيه شهوة المواقعة ، وإن شربها يرضيه ارضاء جنسياً[٤٩] ، لأنها تشكل في لا وعيه معنى نفسياً حين تتقمص الخمرة صورة المرأة في وجودها التعويضي لحرمانه من أمه ، وقد أسرف في التعبير عن ذلك في مثل قوله :

والخمرُ قد برزت في ثوبِ زينتها ... فالناسُ ما بين مخمورٍ ومصطحبِ

وقوله :

إذا جرى الماء في جوانبها ... هيّجَ منها كوامنَ الشَّغَبِ

فاضطربتْ تحتَهُ تزاحِمُه ، ... ثم تناهتْ تفترُّ عن حَبَبِ

إن لذة الاستمناء التي جاء بها الشاعر في عجز البيت الأخير بهوارق « الحبب الأبيض ليس إلا رمزاً لتدفق السائل المنوي »[٥٠] الذي يشعر به حين يستدعي مخيلته أثناء معاقرته الخمرة بوصفها التي تغري الناس بزينتها .

وليس معنى ذلك أن هذه المواصفات المرتبطة بالمواقعة الجنسية هي ذات صلة الأعضاء الجنسية التناسلية[٥١] على أنها صورة

(٤٩) المرجع السابق : ص ٤٤

(٥٠) المرجع السابق : ص ٤٩

جنسية كاملة ، وإنما كل ما في الأمر أن الشاعر دون وعي منه يرى في الخمرة أنها تعوض له المرأة الحنان التي هي أمه ، ملاذ عطفه الذي يلجأ إليه ، غير أن تحقيق رجائه هذا يتبدد بكل ما خلفته له من متاعب على امتداد حياته ، بدءاً من مرحلة الطفولة حيث تزوجت بعد وفاة أبيه أو « بما رآه في صغره من تعهرها إذ فتحت بيتها لطلاب الهوى »(٥٢) مما ترسب في لا وعيه ذلك التعلق العاطفي الذي تحدد معالمه عقدة أوديب التناسلية ، حين تثبت الطفل الذكر عاطفياً على أمه مع احساسات من المتعة المختلفة الوضوح في المنطقة التناسلية(٥٣) ، فاستعاض احساسات متعة الارتواء بما ترسب في مخيلته من نزوات شبقية لغريزته التي تثير فيه التهيج الجنسي ، فتستيقظ لديه الرغبة في شربها تعويضاً للقيمة المعادلة بين رابطة الأم وارضاء الشهوة ، وهي وظيفة مزدوجة تحققها نشوة الخمرة في مثل قوله :

ثم انث في الحباب يخفرها	**مشي هنو ينثني ما إن به نزق**
فبادر والافتضاض عذرتها	**بناقد في شبابه زلق**
فسال منها مثل الرعاف دم	**يشفي به من سقامه الصعق**(٥٤)

(٥١) الارضاء الجنسي لا يقتصر على الاعضاء الجنسية الاولى ، بل تحققه اعضاء اخرى باللمس والشم والذوق والسمع . وكلنا يعرف أن هذه الارضاءات الثانوية توجد فينا جميعا وتقترب بالارضاء المباشر ، وتقوي من حدته ولذته ، ينظر المرجع السابق ص ٤٥

(٥٢) المرجع السابق : ص ٨٥

(٥٣) رولان دالبيز : طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية / ص ١٦٦

(٥٤) ديوان ابي نواس / دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٧٨ ص ٤٣٥

لقد اعتبر النويهي أن ما يقع للشاعر في مثل هذه الحالات التي تظهر فيها عاطفته على هذا الشكل أمر عادي لا غرابة فيه ، وأنه نزوع طبيعي يكمن في أعماق العقل الباطن ، أو ما ترسب فيه من تكوينه النفسي الطفولي ومن التأثيرات المختلفة التي أرهفته في صباه أو ما تواتر الى مخيلته من مصدر اللاوعي الجمعي ، وهي ظروف تكاد تكون حتمية في مراحلها التي يمر بها كل فرد ، سرعان ما يستخلص منها لاحقاً مع نموه الطبيعي « ولكن ما نظن أبا نواس في ظروفه الخاصة استطاع أن يحل هذه العقدة ، بل نعتقد أنه بقي طول حياته يحترق بهذه النار الآكلة ، والسبب أن أمه خانته ، وهجرته الى رجل آخر قدمت له جسدها يستمتع به ، وهي ذكرى كلما استثيرت في عقله الباطن هاجت من غيرته وأسعرت نارها »(٥٥) . وهو ما تعبر عنه هذه الأبيات التي استشهد بها النويهي للتدليل على مقصده :

فالزبل مربعي، ولي بقرى الـ	**كرخ مصيف ، وامي العنب**
ترضعني درها ، وتلحفني	**بظلها ، والهجير يلتهب**

...

فقمت احبو الى الرضاع ، كما	**تحامل الطفل مسه سغب**
حتى تخيرت بنت دسكرة ،	**قد عجمتها السنون والحقب**
هتكت عنها ، والليل معتكر ،	**مهلهل النسج ، ما له هدب**
الخية في الثرى ، ولا طنب	**من نسج خرقاء ، لا تشد لها**
ثم توجات خصرها بشبا الـ	**إشفى، فجاءت كأنها لهب**(٥٦)

(٥٥) محمد النويهي : نفسية ابي نواس / ص ٩٧

(٥٦) الديوان : ص ٣٣

يتضح من رأي النويهي استناداً إلى تقرير الشاعر من خلال مقطوعاته الشعرية في موضوع الخمرة أن إسرافه في شربها كان علاجاً فعالاً في حياته لاثبات ذاته حين فتحت له سبل الخلاص من وجوده ضمن هذا الوضع الاجتماعي الموبوء ، حين وجد فيها عزاءه، تتسلى بها أجواؤه النفسية في نسق مفتوح لوضعه الخاص في تصوراته وصياغاته الجديدة التي يحلم بها عبر اشتهاء نشوة الخمر على نحو ما مر بنا في اعتقاده :

أولاً : بقداسة الخمر

ثانياً : الخمرة الأم في تعويضها النفسي له •

ثالثاً : الخمرة الشهوة الحسية في وجهها المتقمص بامرأة•

وهي كلها اسقاطات جاء بها الشاعر دون ادراك منه في وظيفة مدلولها النابع من اللاشعور الجمعي •

ثانياً ـ الاعراض النفسية الثانوية وطرق اثبات الذات :

مرّ بنا قبل قليل أن الشاعر فيما جاء به النويهي مرتبط بالمواصفات والخصائص التي تتحكم فيها مشاعر عقدة أوديب التي حددت معالمها عكوفه على الخمرة ، حين كان يرى فيها ملء فراغه الروحي ، وارتباطه اللاشعوري بالأمومة ، ثم نزوعه الجنسي نحوها في مجامعتها على أنها الحبيبة التي كانت أسير مشاعره الأوديبية ، وقد عززت فيه هذه المشاعر ميولاً أخرى ، لم يستطع الشاعر التخلص منها أهمها :

أولاً : الولع بالجنسية المثلية

ثانياً : الارتــــداد

ثالثاً : الشعور بالذنب

رابعاً : الجنــــون •

١ ـ الولع بالجنسية المثلية :

إن الحديث عن شذوذ أبي نواس الجنسي يقودنا الى مدى صدق ما ألصق بالشاعر من نوازع وأهواء لخلاعته ، واباحيته الجنسية المثلية ، أو عدم اثبات ذلك بما أشيع عنه من نوادر وأخبار ، ليس له فيها من شيء ، وسواء أسلمنا بهذه الدعاوى أم بتلك ، فان حالته النفسية المضطربة كانت طيعة لتقبل مثل هذا الميل الغريزي ، وكذا ما استؤثر في مجتمعه من مؤثرات منحرفة بشيوع الاباحية ، وتفشي المجون ، اللذين عزوا فيه هذا الاتجاه ، ولو بقسط يسير لما توافرت فيه من مواصفات سلوكية وبيولوجية في شكله الجسمي[٥٧] الذي ساعد على واقعه الانحرافي بالميل الى الشذوذ الجنسي ، وقد كان لهذين العاملين دورهما الفعال في خلق هذه الشخصية المنحرفة سلوكياً ، وهو ما ضاعف من شذوذه الجنسي المستديم ، وذلك حين وجد نفسه في هذا المجتمع « الذي برز فيه هذا الشذوذ وبدأ ينتشر ويستشري خطبه ، فسقط في براثنه رجال كثيرون ، وخصوصاً في الأوساط الأدبية التي تقود أبا نواس شاعريته الموهوبة الى الاختلاط بها ... كان الكثيرون من هؤلاء من ذوي المزاج الجنسي المنحرف،

(٥٧) يروى عن ابن منظور قصة تدل على مطاوعته في حداثته ، منها قوله : « فاذا نحن بغلام من احسن الناس وجها ، واحسنهم قدا وهو يتثنى ... » ينظر ، المرجع السابق ص ٧٨

فتسارعوا إليه وقد بهرهم جماله وفتنهم حسن قده ، ورشاقة جسمه ونعومته ، فوجدوا فيه نفسية معدة أتم اعداد للاستجابة السريعة الراضية »[٥٨] . وعلى الرغم من مبالغة النويهي المسرفة في اتهاماته لشذوذ أبي نواس على هذا الشكل ، إلا أن ذلك لا يعني نزاهته المطلقة بسيله الغريزي الى هذا الدفع الجنسي الشاذ بالنزوع إلى الجنسية المثلية .

كما كان لعامل التنشئة الاجتماعية ونوع تربيته دور فعال في بروز هذه الظاهرة لديه نتيجة لتعلقه بأمه في مراحل حياته الأولى الى أن خانته بزواجها من رجل غريب ، وما رآه في صغره من تعهرها[٥٩] الذي تسبب في هجره من البيت واستبدال عاطفته الجديدة بحنان الأمومة ، فاستعاض الشعور الجنسي بالشعور العاطفي الذي لم ينعم في ظله بطعم متع الحياة ، وطمأنينة النفس فتضاعفت فيه الغرائز المكبوتة في لا وعيه ، وانطوت نفسه إلى أن تفجرت باحتضان الحرية المطرية ، وتجاوز الموروث وكل ما من شأنه أن يمت بصلة الى القيم الأخلاقية الفاضلة ، فكان طلب المحظور أمله الوحيد بتحقيق رغبته في اثبات ذات جديدة متميزة عن الهوية الموروثة ، غير أن مجرى هذا النزوع مال إلى خدمة بعض الغايات السلبية التي كان يريد من ورائها الظفر بتحقيق القدرات المميزة له باستجابته لدواعي القيم الفاسدة ، التي رأى فيها الاهتداء الى الأفضل ، غير مبال بتأكيد وجود الآخرين ، ولعل ذلك ناتج عن موقفه الصبياني كما عبر عنه النويهي بقوله : « فتحديه الطويل لمقاييس الأخلاق وخروجه السافر

---

(٥٨) المرجع السابق : ص ٨٦

(٥٩) المرجع السابق : ص ٨٥

على قيود المجتمع تملص صبياني من المسؤولية الخلقية ، سببه عجزه عن مواجهة الحياة ، وتقبل أحمالها الثقيلة على كاهله ، والنهوض بتبعاتها في قوة ورجولة واستقلال »[٦٠] . هذه — اذن — هي الظروف التي تبدو أنها سوغت للنويهي ترجيح الرأي في طبيعة الشذوذ الجنسي لدى الشاعر الذي أثار الميل الى الجنسية المثلية طلبا للتخلص — دون وعي في ذلك — من رقابة الضمير الخلقي ، وليس عملاً في اشباع رغابته الجنسية في مطلبها الظاهري ، وفي هذا تحقيق لكبريائه ، فكان تسلقه هذه الرغبة بمثابة المعين الذي يلجأ إليه من أزماته النفسية الحادة ازاء صراعه مع الحياة ، ومشاعره المحبطة بوجود عوائق حرمانية رمت به إلى أنماط سلوكية بدائية كنوع من رد الفعل السلبي بعودة اثارة مشاعره الارتدادية المستفحلة في لا شعوره الجمعي .

ب — الارتداد :

يطلعنا النويهي بهذه الظاهرة التي تميزت بها شخصية أبي نواس نتيجة « فشله في فصم رابطته بالأم »[٦١] بالعودة الى الوراء في سلوكاته وتخميناته اثر تعلقه بمبدأ اللذة المرتبطة أساساً بالميول الجنسية المكبوتة منذ طفولته حين ترسبت فيه لما رآه من أمه ، وهو صغير الى أن حاولت هذه الميول الافصاح عن نفسها بعد حجبها نتيجة لمثيرات خارجية في مجرى تطور الشاعر نحو آفاقه الفسيحة في هذا المجال .

---

(٦٠) المرجع السابق : ص ١٥١

(٦١) المرجع السابق : ص ١٥٠

لقد حاول النويهي أن يربط تصرف الشاعر الصبياني في ارتداده إلى اللاشعور حين استدعى نزواته الجنسية بحنانه إلى حماية الأم، ورعايتها من خلال تعلقه بها مما أدى به الى عدم استيفاء خصائص الرجولة في مسؤولياتها لمجابهة الحياة، وهي رابطة أوقفت نفسيته عن النمو، وأعجزتها عن بلـوغ النضج[٦٢] بنكوصه الذي غالبـا ما يحدث « حينما يصطدم الميل، في شكله الأكثر تقدماً، وفي أثنـاء أدائه لوظيفته، أي في أثناء تحقيقه لتلبيته واشباعه، بعقبات خارجية كأداء »[٦٣] شجعته بالفرار من مسؤوليته الخلقية الى الارتماء في ملاذ الحياة التي حققت لـه اشباعاً ارتدادياً برجعتـه إلى مظاهر الصور البدائية في سلوكاته الداعية إلى ممارسة اللذة بنهم، دون اعتبـار لمعايير الضبط الاجتماعي ومراعاة توافقه مع الضمير الجمعي.

ج ـ الشعور بالذنب:

لقد بين النويهي هذه الظاهرة في شخصية أبي نواس لما أدرك فيه من ملامة ذاتية على سلوكاته التي لا تمت بصلـة الى الضمير الخلقي، « وهو في فترات عصيانه كلما أطال التفاخر بإثمه، والتحدي بعرضه واشهاره زادنا دلالة على بغضه الحقيقي له وخزيه منه. فيجد تنفيس هذا البغض والخزي في أن يفضح نفسه أتم فضيحة ويجد لهذا الانتقام لذة حادة خبيثة »[٦٤] بمبالغته في مراعاة مصالحه الذاتيـة

---

(٦٢) المرجع السـابق: ص ١٥٠، ١٥٧

(٦٣) فرويد: النظرية العامة للامراض العصابية تر/جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص ١٢٦

(٦٤) د. محمد النويهي: نفسية أبي نواس، ص ١٤٨

لنزواته والتأكيد عليها بالتظاهر أو التشهير بالنفس في تمجيد مجونه بالهتك الفاضح كتعويض نفسي عن وضعه القاسي دون وعي منه التأكيد واقعه الأصلي نحو اثبات الذات بشتى السبل، ولو أدى ذلك الى اعتناق أرذل الخصال مثلما أصيب به من رجعته الجنسية التي بدت آثارها في شذوذه الجنسي وما وجده في خمرته المشتهاة التي لاقى فيها ـ هي الأخرى ـ التعويض النفسي بتأكيد ذاته من واقعه المتردي الذي أيقظ فيه مشاعر الحسرة من القسوة عـلى نفسه، والتشهير بها نتيجة للمعاناة التي أنزلها بنفسه حين عبّر عن ذلـك بقوله في حالة صحوه:

انا اكتسـبت لنفسي ... هذا العنـاء المعنـي

جربت في كـل فـن ... مـن الهـوى فكاني

ممـا فعلت بنفسي ... عـلى كنت بضغـن

إن اقرار الشاعر بعجزه عن اصلاح ذاته، واعترافه بأوضـاع نفسيته المضطربة حين صرح عن شـعوره بالذنب لواقعـه النفسي الراهن عزز فيه ـ لا شعورياً ـ تصاعد محور محاولة البحث عـن اثبات الذات بغريزة حب الظهور في مجاهرة العصيان، والتمرد على الواقع في سبيل تعريته على حقيقته، وهزؤه منه حين ادعى في مسلكه تعبيراً عفوياً لاظهار قيم الضمير الخلقي بمظهر مثالي، وهي الصورة التي لم تتحقق في وجوده فتضاعفت وظائفه النفسـية في سلوكاتـه المنحرفة ازاء حتمية ظروف الحياة التي حملت نفسه عنـاء حاول أن يتخلص منه بشتى الوسائل، حتى ولو كان ذلك على حساب انحرافه الجنسي الذي لم يستطع التخلص منه.

تلك كانت حالة الشاعر السلوكية : فريسة الاضطراب النفسي والانحراف الأخلاقي ، اللذين ولّدا فيه شعوره العميق بالذنب ، وهو سلوك في صميمه عناد ورعونة ، يتصنع عدم الاكتراث ويتعمد المبالغة في طيشه ، ونزقه محاولاً أن يقنع نفسه وغيره أنه لا يبالي بمقاييس الأخلاق ، ولا يأبه لنظم المجتمع »[٦٥] التي حاولت أن تسلبه حريته ، وتعيقه عن مبتغاه ، والتي عززت فيه الشعور بالعداوة اتجاه كل القوانين الوضعية والشرائع السماوية التي كانت عائقاً في سبيل تحقيق ذاته .

د ـ جنـون الشـاعر :

يبدو أن النويهي هنا يحمل فكرة غريبة ، بالصاقه تهمة ظاهرة الجنون على الشاعر نتيجة للظروف التي أحيطت به ، والأعراض التي أصيب بها ــ على نحو ما مر بنا ــ حين أودت به إلى اضطراب عقلي نشأ عن هذه الأعراض المرتبطة بوضعه النفسي حسب زعمه : « الحق أنه في أواخر أيامه كان يعيش على شفا حفرة من الجنون ، نعني هذا الاختلال العقلي الكامل الذي يفصم بين صاحبه وبين واقع الحياة فصماً تاماً »[٦٦] . والنويهي لم يترك لنا منفذاً في تعليقه على جنون الشاعر ــ كما تبينه الفقرة الأخيرة ــ والا اعتبرنا ذلك طبيعياً في حياة كل فنان ، بل في حياة كل انسان ، على حد قول نيتشه : هناك أمر واحد سيظل ادراكه مستحيلاً إلى الأبد ، ألا وهو أن تكون

---

(٦٥) المرجع السابق : ص ١٤٩

(٦٦) المرجع السابق : ص ١٥٦

عاقلا »[٦٧] وإذا كان صحيحاً ما جاء به النويهي نحو هذه الظاهرة والصاقها بعقل الشاعر ، وانشقاقه عن ذاته ، أنى له تشخيص هذا المرض من مصدر يستند عليه ووثائق يعتمد عليها في اثبات هذا المرض الخطير ، فالمصادر كلها لم تشر ــ حتى ولو كانت اشارة ايحائية ــ بهذا النوع من المرض في حياة أبي نواس .

أغلب الظن أن النويهي في تعمده اكتشاف هذا المرض إنما يرجع إلى محاولة اظهار شخصية أبي نواس على نحو ما تقربه نظريات التحليل النفسي في تعرضها للشخصيات الأدبية العالمية التي تدفع بها إلى أقصى حدودها بتطبيقها تطبيقاً حرفياً على الشخصية المراد دراستها .

وهكذا فانه لا يمكن الانطلاق من فرضيات مبتورة في استنادها على حقائق تاريخية ، أو علمية مثلما فعل النويهي عندما راح يعلل لها بحجج واهية حين جعل حداً لهذا المرض الذي « لم ينجه منه إلا سبق المنية »[٦٨] ، وهو تعليل غريب لا يوضح صفة التشخيص الحقيقية ، والواقع أن النويهي خرج عن منهجه الذي حاول تطبيقه حرفياً لهذه الشائبة في مكنوناتها التي لا تمت بصلة إلى اشارة الجنون في البنية العقلية لدى منطق تفكير الشاعر ، غير أن النويهي كان عنيداً بالتزام مبدأه العام الذي خططه لبحثه ، فكان الأجدر به الاعتماد على اللاشعور بقصد امكانية استكشاف أعراض هذه الشخصية ، وسبر مكنوناتها بكل ما تحمله من عصاب وعقد نفسية فيما تعبر عنه من افرازات تظل خفية على الشعور .

---

(٦٧) د. رشا الصباح : الجنون في الادب ، مجلة عالم الفكر ، المجلد ١٨ ، ع ١ ، ١٩٨٧ ص ٣

(٦٨) د. محمد النويهي : نفسية ابي نواس ص ١٥٦

الفصل الثالث

الملامح الفكرية والشعورية في اتجاه المعداوي

- المدلول الاشاري للصورة النفسية
- تجسيد الشعور الذاتي
- الهزيمة النفسية

تجسيد الشعور الذاتي :

يعد الاهتمام بالمشاعر الذاتية مظهراً من مظاهر الشعر العربي الحديث ، وهو يستجيب في ذلك لمتطلبات الضمير الانساني وما ينوء به من شقاء ، نتيجة الصراع المحتوم في الذات بين العالم الداخلي والعالم الخارجي ، والذي تفاعل معه الشعر تفاعلا عميقاً جعل الحركة الشعرية تكتسب قيماً فنية وجمالية جديدة ، كانت موضع تأملات النقاد في بحثهم عن الرؤيا الشعرية وأسئلتها الجوهرية الملازمة لقضايا الانسان وهمومه الحضارية .

وفي اطار التحول — من القيمة الوصفية لدلالة النص إلى البنية المعرفية للقصيدة المعاصرة — جاءت وظيفة الطاقة الواعية للحركة الشعرية في تعبيرها عن وضعية الانسان في هيامه بالحديث عن الأسى والاحساس بتأزم الكيان النفسي للذات ، وهو تعبير ساد فترة الربع الأول من القرن العشرين في أدبنا العربي ، وبخاصة عند الشعراء الذين تأثروا بالأدب الرومانسي من خلال مراحل تطور الآداب الأجنبية التي كان لها الدور الفعال في انشاء الحركة الرومانسية في أدبنا العربي الحديث ، سواء ما كان منه عن طريق الترجمة أم عن طريق التأليف[1]

(١) نذكر من بين الاعمال المنقولة الى العربية على سبيل المثال ، ما قام به المنفلوطي في ترجمته ، لـ : بول وفرجيني ، لـ برنارد بن دي سان بيار ، وماجدولين ، او تحت ظلال الزيفون ، او الفضيلة :

واهتمامه بمصير الذات الحزينة من خلال رؤيته لوجود الانسان العربي .

إن الاتجاه الحقيقي للشعر الرومانسي ـ بصورة فعالة ـ لم يتضح بشكل ملموس إلا في الربع الأول من هذا القرن عند كثير من الكتاب والشعراء الذين استلهموا روح الرومانسية الشعرية ونقلوها الى الأدب العربي . ومن هذا المنطلق بزغ الشاعر علي محمود طه الذي كان نتاجه الفني انعكاساً لهمومه النفسية وتمثيلا لها ، وتعبيراً عن الضمير الجمعي للانسان العربي .

ولم يكن النقد الأدبي غائباً في تتبعه بالمثول أمام هذه الحركة النشطة في استكشاف بنية العمل الفني بين مظهره الخارجي ، والداخلي ، وإنما كان الخوض في هذا المضمار والجمع بين هذين المظهرين من مهمة النظرة الفلسفية الممزوجة بالرؤى النفسية للدخول إلى عالم النتاج الفني لدى كثير من النقاد .

لألفونس كار . ثم قصة في سبيل التاج . وكذا ما قام به احمد حسن الزيات الذي نقل الينا : رفاييل ، للامارتين وآلام فرتر لـ جيته ثم ترجمة حافظ ابراهيم للبؤساء . وأحمد زكي في ترجمة غادة الكامليا لـ الكسوندر ديماس . وغير ذلك كثير .

اما في ميدان التأليف ، فكانت : العبرات للمنفلوطي . وزينب لمحمد حسين هيكل . ومن الشعراء : ابراهيم ناجي . وعبد المعطي الهمشري . وعلي محمود طه . وخليل مطران . وجماعة الديوان ، ومدرسة أبوللو ، وفوزي المعلوف والشابي ، وغيرهم كثير من الذين ظهر على قصائدهم ملامح التعبير الرومانسي عن الذات الحزينة .

ولقد كان الأستاذ أنور المعداوي من ضمن النقاد الذين استفادوا من هذا التفاعل النقدي بين الرؤية المزدوجة في منظور معيارهما الفلسفي ومؤشرات الحالة النفسية للمبدع ، وأثره الفني : هذا ما يسعى إليه الأستاذ المعداوي ، محاولا الربط بين هاتين العلاقتين في مكونات نفسية علي محمود طه ، وتجربته الشعرية .

ولأجل ذلك سنتتبع معه هذين الخطين اللذين نعتبرهما متحدين في ميزتهما التأملية بالمعرفة السيكولوجية في حركتها لاستكشاف معالم الشعرية عند علي محمود طه . وقد وجد المعداوي في هذين الرافدين حافزاً لاستكناه ذات الشاعر التي تقلبت في بواعث النزعة التشاؤمية ، وهو ما يمكن أن يدفعنا الى الاعتقاد بأن البيئة التي يرعى فيها الشاعر حياته ، تتضمن نسيجاً من الأضداد والتناقضات من شعوره الإحباطي في تعبيره عن روح العصر ، وذلك بتناوله قضية الوجود الانساني من زاويتين :

« الأولى : ليدافع عن الكيان الانساني أمام سطوة القدر وحكمة القضاء ، مستخدماً في دفاعه منطق الشاعر الفيلسوف الذي يعرض المقدمات عرضاً شعرياً ترتضيه النفس ليخرج منها بنتائج فلسفية يرتضيها الفكر .

الثانية : ليعبر عن حيرته البالغة ، وحيرة القافلة الانسانية ، وهي تتخبط في صحراء الوجود تلتمس الظل الظليل في رحاب الواحة الالهية ، فراراً من وطأة القيظ ولفح الهجير »[٢] .

---

(٢) انور المعداوي : علي محمود طه الشاعر ... والانسان / الهيئة المصرية العامة للكتاب بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ ص ١٦٣ .

لقد حاول المعداوي من خلال كتابه الذي خصّه لعلي محمود طه .. الشاعر الانسان أن يبين معالم الاتجاه الرومانسي في نشأته وتطوره ضمن تاريخ الآداب الأجنبية ، محاولة منه لايجاد أصول هذا الاتجاه في أدبنا العربي لوجود كثير من الصفات المشتركة بين الأدباء من حيث تقارب التجارب في التعامل مع الطبيعة والوجود ، إلى مواقف تبين لنا مدى اهتمام هؤلاء الشعراء بملامح الاتجاه الرومانسي . وفي خضم هذه المواصفات والأحداث نشأت شخصية علي محمود طه الذي كان متميزاً عن سواه من الشعراء — في رأي المعداوي — بأثر ملامح الرومانسية في شعره أكثر من غيره ، غير أن معالم هذا الأثر شيء طبيعي في حياة كل شاعر عاصر هذه الفترة ، كما وصفه المعداوي بقوله : « كان أدبنا في الربع الأول من القرن العشرين أدباً رومانسياً سلبياً يعبر عن واقع مجتمع مهزوم »[3] ، في صراعه النفسي القائم على فكرتي البحث عن الذات والتفكير في المصير ، ويبدو أن ما جاء به المعداوي وفق هذا المنهج الذي اتبعه في دراسته لمحمود طه لا يرقى الى مستوى القصيدة الرومانسية في تحليها بهذا الشكل الذي خصه به ، كما سيتضح تباعاً في رصد منحى الاتجاه النفسي وتطوره عند محمود طه .

كانت أول محاولة يقوم بها المعداوي هي مقارنته بين الشاعر الفرنسي شارل بودلير وعلي محمود طه ، وما حوته هاتان الشخصيتان من انعكاسات نفسية بين الاحساس بالألم ، والضيم ، والرغبة في التطلع إلى الأمل .

ولتبيان ذلك راح يعض ما جاء به الكاتب جان بول سارتر في دراسته المفصلة عن بودلير الذي كان في واقع حياته — حسب زعم

(٣) المرجع السابق : ص ١٢

المعداوي — « انساناً غير مفهوم ولا مهضوم ، ومع ذلك فقد حاول سارتر ما وسعته المحاولة أن يفهمه ويهضمه ، وأن يقدمه الى الناس في صورته الشاذة المعقدة ، وقد زايلها أكثر ما فيها من شذوذ وتعقيد ، وهكذا تفعل مثل هذه الدراسات حين ترفع السجف المدلاة على نوافذ الشخصية المغلقة ، ليندفع الضوء الى شتى الجوانب والأركان »[4] .

وقد حاول المعداوي أن يبين أوجه الشبه بين الشاعرين والظروف التي أسهمت في تطور هاتين الشخصيتين ضمن ألواح سلوكية متباينة ، مما أدى به إلى الاسهاب في العرض المطول الذي خصه لحياة الشاعر الفرنسي بودلير بكل ما تحمله من خلفيات ، تكون قد أسهمت في تطور حياته على هذا النمط من السلوك في بحثه عن « الالام في كل مكان ، ويسعى إليها سعياً متواصلا ليثور عليها آخر الأمر »[5] ، وبلورة وعي الشاعر في اهتمامه بذاته الكئيبة التي عاشت في ظل طبيعة الكون المضطربة ، الأمر الذي أدى به إلى الترفع في مثاليته القاصرة على عالم الذهن وانحرافه الضال في متاهات الضياع ، ولا ضير من أن يشيع بين معارفه أنه قتل أباه وانحدر من الشذوذ الجنسي إلى أقذر بؤره وأخطر مهاويه ... كل هذا ليحقق لنفسه تلك الوحدة المنشودة التي يخلو فيها إلى هواجسه بعيداً عن الناس[6] ، وغير ذلك من الأمور التي كان عاجزاً — فيما يتخذه من قرار — في حلها والتصرف في شؤونها ، نظراً لما أصابه من شلل ارادي بهروبه من كل المسؤوليات ، ثم هو في مبدئه الفني يقف موقف الثائر على الكون بمن فيه ، في ديوانه أزهار الشر ليكون سبباً في مثوله

(٤، ٥) المرجع السابق ، ص ١٣

(٦) المرجع السابق : ص ١٤

أمام القضاء ، ثم هو في آخر الأمر استناداً على رأي سارتر أنه « كان يفتش عن الآلام ، كان يريد أن يتعذب ، والدليل على ذلك يمكن أن يستخلص من أخباره الخاصة وآثاره الفنية .. كان يسعى الى صهر روحه في بوتقة الألم والعذاب ، وكان يحلو له أن يتأوه كلما أحس في نفسه حاجة الى الثورة . كان ينبغي أن يضطهد نفسه ليكون اضطهاده لنفسه عقاباً لها . عقاباً على عجزه وضياعه ، وعقاباً على ما اقترف في حقها من شرور وأخطاء »[7] ، وقد افترض أن يكون السبب في ميل الشاعر إلى هذا المنحى إنما ناتج عن تغلغل النزعة الدينية المسيحية في أعماقه ، إلا أنه عدل عن ذلك بحجة أن كثيراً من الشعراء على شاكلة بودلير ، لم يصابوا بهذه النزعة ، ليستقر في آخر الأمر الى تعلق الشاعر وجودياً بعقدة مركب النقص ، من حيث أنه لم يكن يشعر يوماً أنه موجود ، وأن وجوده أشبه بالعدم .

وبعد كل هذا العرض ــ وغيره كثير لا سبيل الى حصره هنا ــ ، وبعد كل هذا الجهد المضني لاظهار هذه الشخصية على وجهها الحقيقي في سبيل مقارنتها بالشاعر علي محمود طه ، يطلعنا المعداوي بهذا الرأي « لقد تعرض شاعرنا المصري في مراحل حياته ــ لكثير من هزات القلق والاحساس بالضياع ، ولكنه على النقيض من بودلير ــ كان واضحاً في قلقه كما كان واضحاً في ضياعه»[8] ، وإذا كان الأمر كذلك فما الداعي إلى خلق هذه المقارنة إذا لم تكن هناك جوانب من السمات والعلائق المشتركة بين مبادلات الموضوعات ، ومقاربة المواصفات لدى كل من هاتين الشخصيتين في مراحل تطور حياتهما ، وانعكاس ذلك على نتاجها الفني .

---

(7) المرجع السابق : ص ١٥

(8،9) المرجع السابق : ص ١٧

ولذا فقد كان بامكان المعداوي أن يتجنب هذا الجهد الضائع الذي لم يعكس صورة ما كان يسعى الى تحقيقه في ابراز معالم التأثر والتأثير ، أو ما يسهم به هذان الشاعران من وحدة متكاملة وصفات مشتركة ــ في حياتهما ــ التي لم تستطيع أن تمسح صورة هذا الانعكاس أفقاً نقدياً واضحاً . فهو عندما يصفه ــ على ضوء معرفته به ــ بأنه يمثل الوضوح في مظاهر السلوك واتجاهات الفن[9] ، إنما يبتعد عن تقريب وجه الشبه بينه وبين بودلير الذي صرح في شأنه قبل قليل ــ بسوداويته في عقاب ذاته تعبيراً عن الخطر الذي كان يداهم حياته ، أغلب الظن أن وجه الشبه بينهما غير متجسد فيهما بالشكل الذي جاء به المعداوي ، وبذلك تكون الصفات المشتركة بينهما متباعدة ، صحيح أن مبادىء الاتجاه الرومانسي واضحة المعالم غير أن طبيعة الحياة والظروف التي مر بها كل منهما مختلفة كل الاختلاف ، فبينما كان بودلير متعالياً بينه وبين نفسه ، ومترفعاً في وجوده الذهني ، ثم غارقاً في لجج الانحراف في وجوده الواقعي ــ كما مر بنا ــ . كان علي محمود طه صادقاً في صحبته لوجوده ، يمثل الوضوح في مظاهر سلوكه ، يفتح قلبه على مصراعيه ــ دون ترفع ــ أمام الذين يثق فيهم من الأصدقاء . « ومن هنا كانت حياته على لسانه سلسلة من الأحاديث ، وكانت في شعره سلسلة من الاعترافات »[10] ، وهو ما يؤكده قول الشاعر عن نفسه في قصيدته اعتراف التي جاء فيها[11] :

---

(10) المرجع السابق : ص ١٨

(11) علي محمود طه المجموعة الكاملة دار العودة بيروت ١٩٢ ص ٧١٤

ان اكن قد شربت نخب كثيرات وانرعت بالمدامة كاسي

وتوامت بالحسان لانسي مغرم بالجمال من كل جنس

وتوحدت في الهوى ثم اشركت على حالتي رجاء ويأس

وتبذلت في غرامي فلم احبس على لذة شياطين رجسي

فبروحي أعيش في عالم الفن طليقا والطهر يملؤ حسي

نائها في بحاره لست أدري ، لم ازجي الشراع أو فيم أرسي

لي قلب كزهرة الحقل بيضاء نمتها السماء من كل قبس

هو قيثارتي عليها اغني وعليها وحدي اغني لنفسي

لي إليها في خلوتي همسات انطقتها بكل رائع جرس

كم شفاه بهن من قبلاتي وهج النار في عواصف خرس

ووساد جرت به عبارتي ضحك يومي منه واطراق امسي

ايهذي الخدور ! انوارك الحمراء كم أشعلت ليالي انسي

احرقتهن ! آه لم يبق منهن سوى ذلك الرماد برأسي

ولذا فقد جاءت مقارنة المعداوي مائلة عن وجهها الحقيقي ؛ وهو ما استخلصه من مضمون القيمة الرومانسية لقصيدة اعتراف حيث اعتبره واضحاً كل الوضوح يكره الظلام ، ويستكشف لنا مقدوراته النفسية بكل صدق بما يعج قلبه من نقاء وصفاء[12] ، وهو بهذا انما يتصيد ما عند الشاعر من نقرات تكون في تعبيرها في

(١٢) ينظر علي محمود طه الشاعر والانسان ص ١٩

مستوى تفكير بودلير ، ومثل هذا العمل الذي يعتمد على المواصفات الخارجية لجمالية القصيدة لا ينتمي إلى البحث الجاد ، بقدر ما ينتمي الى المضمون الحرفي لواقع النص في وحدته البنائية بمعزل عن الافتراضات التي تستكشفها طبيعة المناهج الحديثة التي اهتدى إليها المعداوي في بحثه هذا ، دون التقيد بضرورة مبادئها •

وفي أثناء حديثه عن الرومانسية الوجودية راح يعرض ما خصه به الأستاذ الزيات في كتابه وحي الرسالة ، حين تعرض لصفات الشاعر على ضوء معرفته به موضحاً ، أنه كان صاحب شخصية انطوائية في مرحلة شبابه نتيجة أثر البيئة المعنوية في تكوين هذا المزاج القاتم الذي قاد حياة الشاعر وفنه فيما قبل الثلاثين[13] ، وهي المرحلة التي سادت فترة الربع الأول من القرن العشرين ، والتي وجهت حياة كثير من الشباب ولقيت اقبالاً متجاوباً ونجاحاً كبيراً لدى سواد الشباب الأعظم ، وهو ما يبرهن على تعاطف الانسان العربي خلال هذه المرحلة من طبيعة الوجود الحزين في كينونته الثابتة ، بحثاً عن ممارسة تحقيق الاختيار الآمن ضد هذا الوجود العابر للبحث عن المصير •

إن مشروعية هذا الاختيار في حياة الانسان العربي خلال هذه الفترة كان من طموح كل الشباب وميله إليه • وقد حاول المعداوي أن يبرهن عن سيرورته في سبيل البحث عن دوافعه الأولى التي كانت توجه تصرفاته نحو « الحياء والانطواء والميل إلى العزلة والولع بالخيال »[14] ، وتركيز اهتمامه على الأحلام ، وهذا يعني في نظر

(١٣) المرجع السابق : ص ٢٢

(١٤) المرجع السابق : ص ٢٥

المعداوي أن اختيار الشباب لهذا الميل إنما سببه « حرمان البيئة من المرأة»[١٥] ، وذلك عندما انعدم في هذه البيئة كل اتصال فكري وعاطفي بين الرجل والمرأة حين وقفت التقاليد الموروثة وبقايا الحجاب الصفيق سداً هائلاً وجداراً منيعاً بين الشباب من الجنسين »[١٦] ، وهو تبرير يبدو على علته بحاجة الى دقة ووضوح ، لأنه من غير المعقول أن تكون هذه الحجة هي الحافز الوحيد في خلق هذه الأجواء النفسية الحزينة • قد يكون صحيحاً ما جاء به المعداوي من أن الانسان العربي مر في حياته خلال هذه الحقبة من الزمان بمثل النزعة الذاتية الحزينة ، وفي صراع دائم مع الوجود الذي طبع الذهنية العربية بطابع التفكير الوجودي ، وقلقه النفسي ، وشعوره باليأس في رؤيته السلبية المستسلمة نتيجة لفراره من المسؤولية ولجوئه الى عالم الأحلام ، محاولا ما استطاع إليه من سبيل في اثبات وجوده الخيالي ونحقيق ذاته التي هدرها اليأس والحرمان ، وذلك حين يجعل من الطبيعة عالما له ، ومن الخيال واقعه المنشود ، — قد يكون كل ذلك حافزاً في خلق هذا الجو الكئيب — ، أما أن تكون المرأة هي مصدر قلقه الوحيد ، فذلك ما يدعو إلى الشك لسبب رئيس ، هو أن فكرة الانطواء التي سادت هذه الحقبة من الزمن في عبئها ، قد تكون ناتجة عن رتابة الحياة والتعلق بالماضي وسلطته العقلية ، الذي يحتمل أن يكون مصدراً أساساً من مصادر قلقه ، مما أدى إلى تماثل النغمة الذاتية الحزينة في شعره ، كما أن طبيعة التأثر بالآداب الغربية فرضت عليه أنماطاً معينة من التفكير كان طابع الانفصال فيها هو الأساس ، الانفصال عن الذهنية الموروثة بتخلصه من رتابة الماضي محاولة منه للاسهام في خلق تجربة جديدة ،

(١٥،١٦) المرجع السابق ص ٢٧

واستبدال التجربة المبدعة في تحرر رؤيتها بالزمانية المنطوية في التعلق بهيمنة البنية الثقافية الموروثة التي أصبح فيها « المزاج القاتم لا يستجيب إلا للشعر القاتم ••• ومن هنا كان شعر علي طه فيما ينظم شعر اللوعة والدمعة والحرمان والفردية »[١٧] ، ومن هذه الميول تتولد الرغبة في الشعور بالوحدة والاغتراب من هذا الواقع الممل والشروع في حياة جديدة بديلاً لحرقة الاغتراب من قسوة الحياة كما جاء في قوله[١٨] :

والارض ضاق فضاؤها الرحب   وخلت فلا اهل ولا سكن

حال الهوى وتفرق الصحب   وبقيت وحدك انت والزمن

المدلول الاشاري للصورة النفسية :

لقد حاول المعداوي اثبات هذا الشعور الذي تلوذ فيه النفس بالغربة عندما راح يقارن بين محمود طه والشاعر الانجليزي بايرون الذي يلتقي معه في كثير من المواصفات ذات التعبير النفسي الوجودي، وقد كانت معالم أوجه الشبه هذه بيّنة في قصيدة الله و الشاعر لمحمود طه ومسرحية قابيل عند بايرون « من حيث الطابع الاتجاهي، ولكنهما يفترقان في البناء الموضوعي ، حتى لا يذهب كل من الشاعر في طريق »[١٩] فبينما تريد مسرحية قابيل معارضة الشرائع السماوية في ثورتها على الخالق ، والتي كانت صورة انعكاسية لشخصية بايرون ، تحاول قصيدة الله والشاعر أن تبين حيرة الشاعر، واضطرابه

(١٧) المرجع السابق : ص ٢٦

(١٨) المجموعة الكاملة : ص ٧٠

(١٩) علي محمود طه الشاعر ... والانسان : ص ٤٦

حول مسألة التفكير في المصير ، وحقيقة الوجود ، وقد جاء في تعليق الدكتور طه حسين على صاحب هذه القصيدة ، حين رأى فيه ، أنــه « رجل » لا هو بالشاك المطمئن الى الشك ، ولا هو بالمتيقن المطمئن إلى اليقين ، ولا هو بالمنكر المستريح الى الانكار ، وإنما هو رجــل مضطرب حقاً ، مضطرب أشد الاضطراب ، يؤمن بالقضاء والقدر ، ثم يثور بالقضاء والقدر ، يرضي أحكام الله ثم يجادل فيها ، يشكو ثم يستسلم ، ويستسلم ثم يشكو . رجل حائر دائر هائم لا يستطيع أن يستقر . وأكبر ظني أنه لو استقر لكان أشقى الناس ، فهو سعيد بحيرته ، مغتبط بهيامه ، مبتهج بهذا التيه الذي دفعته إليه نفس طموح جداً لأنها نفس شاعر ، عاجزة جداً لأنها نفس انسان .»[٣٠] ، لا تقوى أمام هذا الخيار الصعب الذي به يقرر الانسان مصيره ، وبتوضيح معنى الوجود ، وهو التفسير الذي توصل إليه المعداوي بعد استعمال وسائل التحليل النفسي الوجودي الذي يستغني تماماً عن نزوة الحياة الجنسية التي تعبر عنها عقدة أوديب في مفهوم فرويد ، مركزاً عــلى المواطف الوجدانية ذات الارتبــاط بالتأمل الفكري في صياغتــه الوجودية .

أما حياة الشاعر اليومية فقد تجنبها المعــداوي إلا في حالات يسيرة معتمداً في استنتاج حياته الواقعية في صورتها الحقيقية عــلى ضوء فنــه ، بغير الصورة التي اعتمدهــا العقــاد والنويهــي في دراستهما التي كانت تنطوي على تجميع المعلومات والوثائق وربطها بالنتاج الفني ، غير أن المعداوي لا يميل إلى هذا الاتجاه بقدر مــا يميل إلى اعتماد التفسير الوجودي بالتركيز على النص الذي يوضح

(٣٠) طه حسين : حديث الاربعاء ، دار المعارف بمصر ، ط ٨ ج ٣ ، ص ١٤٤ ، ١٤٥

في مجال تحليل النص عند المعداوي لا يعيق من سبيل اتجاهه بو...
فيها قصدياً ينير النص ، من حيث كونه « حركة في الوجود الخار...
تعقبها هزة في الوجود الداخلي ، يتبعها انفعال »[٢٥] ، وذلك ما ...
إليه بشكل خاص في قصيدة القمر العاشق[٢٦] :

إذا ما طاف بالشرفة ضوء القمر المضنى
ورفّ عليكِ مثل الحلم أو إشراقة المعنى
وانتِ على فراش الطهر كالزنبقة الوسنى
فصوني جسمكِ العاري وصوني ذلك الحسنا

* * *

اغــارُ عليكِ مــن حساب ... كــأن لصوتــه ايحــ...
تدق لــه قلوب الحــو ... ر اشواقــاً إذا غنــ...
رفيقُ اللمس عربيــدٌ ... بكــلّ مليحــة تفتــ...
جريءٌ ، إن دعاه الشو ... قٌ ان يقتحــم الحصــ...

* * *

تحــدّرَ مــن وراء الغيـــــم حيــنَ راكِ واسـ...
ومسّ الأرضَ في رفــقٍ ... يشقّ رياضهــا الـ...

(٢٥) المرجع السابق : ص ١١٢
(٢٦) المجموعة الكاملة ص ٢٢١

معنى وجود الشاعر ، وعلى بيان عالمه الداخلي على نحو ما جاء به في تحليله لبعض مقطوعات علي محمود طه التي لم يتعمق فيها ، ولم ينفذ الى عالم الشعور الباطني لدى الشاعر كما سيتضح لنا ذلك تباعاً .

يبدأ المداوي تحليله لقصيدة الموسيقية العمياء بعرض وصفي للاداء النفسي ، كما جاء في عرضه لهذه المقطوعات مثلا[21] :

عرفت الحب يا حوا ء ام ما زال مجهولا ؟
الما تحملي قلبا على الأشواق مجبولا ؟
صفيه ، صفيه ، فرحانا ، ومحزونا ، ومخبولا !
وكيف احس باللوعة عند النظرة الأولى ؟

* * *

ومن اداك المحبوب ؟ او ما صورة الصب
لقد الهمت والالها م يا حواء بالقلب
هو القلب ، هو الحب وما الدنيا لدى الحب ؟
سوى المكشوفة الأسرا ر والمهتوكة الحجب !

* * *

سلي القيثار بين يديك أي ملاحن غنى
واي صبابة سالت على اوتاره لحنا

(21) المجموعة الكاملة : ص ٣٤٣ ، ٣٤٤

هوى الامال ، والآ لام ، والفرحة ، والحزنا
حوى الاباد ، والاكوا ن في لفظ وفي معنى !

* * *

تعالى الحسن يا حسناء عن اطراق محسور !
ايشكو الليل في كون من الانوار مغمور !
وما جلاه من سواه الا توام النور
وما سماه اذ ناداه غير الأعين الحور ؟

* * *

وفي وقفته عند هذه المقطوعات في ملامحها النفسية بيّن مدى قدرة الشاعر على رسم خطوط الصورة الفنية التي تتصل بالطبيعة النفسية في رؤيتها الشعرية ، والتي نجدها ماثلة في هذه المقطوعات الثلاث ، وذلك حين اعتبر أن الأداء النفسي بالنسبة للفظ الشعري واضح المعالم في بعض الكلمات التي وظفها الشاعر مثل تعرضه للبيت الأول الذي « لم يقل فيه يا حسناء ، ولكنه قال : يا حواء ! قالها لأنه في مجال السؤال عن أثر الحب في حياة الأنثى الخالدة ، وقالها لأنه في مجال الرصد لهزات القلب بين جنبي الأنثى الخالدة ، وهذا هو الأداء النفسي بالنسبة إلى اللفظ الشعري »[22] ، وهكذا نجد المداوي يتعرض لتجربة الشاعر من خلال استقصاء بعض الصور الشعرية في مفهومها العرضي ، وهو جهد كان يحتاج الى ارتباطه

(22) علي محمود طه : الشاعر ... والانسان ص ١٢٦

بالمنهج الذي رسمه لنفسه عنده الى يلتزم التحليل الوصفي كما ا
على لسانه ـ مثلاً ـ حين تعرض لهذا البيت :

صفيه ، صفيه ، فرحانا ، ومحزونا ومخبولا !

بقوله : « هذا التكرار الآمر ينبىء عن مرارة اللهفة وحرارة الانفصال، وتنبىء عنهما هذه التقطيعات الصوتية التي تكشف لك عن لهاف القلب في هذه الضربات السريعة المتتابعة المنعكسة على صفحة الألفاظ »[٢٣] . نستطيع من خلال هذا العرض الوصفي أن نرى الصورة التي أسهمت في خلق المنهج المتبع لدى المعداوي الذي حاول أن يربط المعنى الدلالي بالجو النفسي العام ، حين راح يجمع بعض مظاهر الرؤية الرومانسية التي هزت كيان الشاعر في طبيعته النفسية في تحليل المقطوعة الأخيرة حين رأى فيها : « ان الصورة الشعرية هنا ليست من صنع تهاويل الخيال ، ولكنها الصورة التي يرسمها دافع الشعور عند من يدركون أثر الموسيقى الرفيعة في خلق تلك العوالم غير المنظورة ، العوالم التي ترقى إليها الأرواح في جولة تفارق فيها الأجسام .. ومرة أخرى تهزك سلامة الرؤية الشعرية ! »[٢٤] ، وهذا يدلنا على تلبية الخطة المتبعة في دراسته لهذه القصيدة التي كان يسعى فيها الى اظهار المنحى النفسي لعالم الشاعر بصورة استنتاجية، وهذه المحاولة على الرغم من كونها قاصرة في استكناه عالم النص في تحليله المتقصي باستكشاف الخصائص المميزةلمستويات عالم صاحبه الذي يفيض بينابيع ذات الأغوار العميقة للنزعة الذاتية ، فانها تسهم على الأقل في رسم الخطوط البيانية للحركة الظاهرية في مجال عالم الشاعر النفسي ، وهذا الالتقاء بين العالم الداخلي والعالم الخارجي

(٢٣، ٢٤) المرجع السابق : ص ١٢٦ ـ ١٢٨

في مجال تحليل النص عند المعداوي لا يعيق من سبيل اتجاهه بوصفه اتجاهاً قصدياً يثير النص ، من حيث كونه « حركة في الوجود الخارجي تقابلهـا هزة في الوجود الداخلي ، يتبعها انفعال »[٢٥]، وذلك ما دعا اليه بشكل خاص في قصيدة القمر العاشق[٢٦] :

اذا ما طاف بالشرفة ضوء القمر المضنى
ورف عليك مثل الحلم او اشراقة المعنى
وانت على فراش الطهر كالزنبقة الوسنى
فضمي جسمك العاري وصوني ذلك الحسنا

★ ★ ★

اغار عليك من حساب ... كأن لصوته لحنا
تدق له قلوب الحو ... ر أشواقاً اذا غنى
رقيق ـ اللمس عربيد ... بكل مليحة يعنى
جريء ، ان دعاه الشو ... ق أن يقتحم الحصنا !
تحدر من وراء الغيـ ... ـم حين رآك واستأنى
ومس الأرض في رفق ... يشق رياضها الغنا

(٢٥) نفسه : ص ١١٢ .
(٢٦) المجموعة الكاملة ص ٢٣١ .

عجبتُ لهُ ، وما اعجبُ   كيف استلمَ الركبتا !
وكيفَ تسوَّرَ الشوكَ   وكيفَ تسلقَ الغصنا !

* * *

على خديك خمرٌ صبابــةٍ افرغهــا دنّــا
رحيقٌ من جنى الفتنة   لا ينضبُ او يفنى
وفي نهديك طلمسانٍ في حلتهمــا افتنــا
إلى كنزهمــا المعبود ســات نعالجُ الردنــا

* * *

اغارُ ، اغارُ إن قبَّلَ هذا الثغرُ او ثنّى
ولفَّ النهدَ في لينٍ   وضمَّ الجسدَ اللدنا
فإنَّ لصوتــه قلبــاً   وإنَّ لسحرهِ جفنــا
يصيدُ الموجةَ العــذرا   ءَ من اغوارها وهنا !

* * *

وكم من ليلةٍ لمــا   دعاهُ الشوقُ واستدنى
جثا الجبارُ بين يديكِ طفــلاً يشتكي الغبنــا
ارادَ ، فلم ينلْ ثغراً   ورامَ ، فلم يصب حضنا
حوَتكِ ذراعُه رسماً   وانتِ حويتِه فنــا !

* * *

عصيب هواهُ فاستشرى   كان بصدره جننا
مضى بالنظرة الرعنــاء يطوي السهل والحزنا
بشيرَ الليلَ احقادا   وصدرَ سحابه ضغنا
وعــا الطفلُ جبــارا   يهزُّ صراعهُ الكونا !

* * *

وردي الشرفة الحمرا   ءَ دون المخدعِ الأسنى
وصوني الحسنَ من ثورةٍ   هذا العاشقِ المضنى
مخافة أن يظنَّ الناسُ   في مخدعكِ الظنا
فكم اقلقتِ من ليلٍ !   وكم من قمرٍ جننا

* * *

لقد بدأ المعداوي في تحليله لهذه القصيدة في اطارها النفسي بعرض مفصل عن مجموعة من الظواهر المتميزة ، أهمها :

آ ـ موسيقى اللفظ وموسيقى الأداء النفسي لعالم النص •

ب ـ الملكة التخيلية •

١ ـ موسيقى الأداء النفسي :

نظراً لشيوع البحث عن موسيقى اللفظ ، سنقتصر على الشق الثاني • وعند التمعن في هذا التحليل نجد هناك بوناً شاسعاً بين واقع

التحليل ، وبين ما التزم به عندما قال : « تحدثك في هذه القصيدة أول ما تحدثك عـن الموسيقى التصويريـة التي تصاحب ـ المشهد التعبيري[٢٧] ، فهو يتعرض لموسيقى اللفظ ، وموسيقى النفس في الاطار الذي يحدده المفهوم النظري ، مركزاً على الموسيقى الداخلية ذات الارتباط بالشحنات الانفعالية بحسب اللحظة الزمنية التي يمر بها وجدان الشاعر « فلحظة الغضب مثلاً لها جوها الموسيقي الخاص، وكذلك لحظة الألم واللذة ، ولحظة الدهشة واللهفة ، ولحظة الأسى والحنين ... وهكذا نجد الموسيقى التصويرية الصادقة في شعر الأداء النفسي ، وهكذا نجد علي طه »[٢٨] وهو عرض من خلال تتبعنا له ، لا يمت بصلة إلى قصد المداوي الذي حاول أن يستغله في نقـده ، وأنه في الحالة هذه لم يأخـذ احتياطه المنهجي وهو يحـاول ربط استخراج المقاطع الصوتية بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان التي تستمد رنينها من النفس بما يتوافر لها من مضمون تعبيري ، وكل ما في الأمر أن الباحث أجهد نفسه في توضيح الفارق البيّن ، بيـن موسيقى اللفظ وموسيقى النفس متجنباً الافصاح عن هوية النص في هذا الاطار ، حين لم يوفق في الربط بين نغم الكلمة ، وبين ما تحمله من دلالات نفسية .

ب ـ الملكة التخييليـة :

أما النمط الثاني الذي يتعرض له الباحث فيسميه بنمط الملكـة التخييلية في صورتها التجسيمية التي تجعل من الحركة الجامعة حركة

(٢٧) أنور المعداوي : علي محمود طه ... الشاعر والانسان / ص ١٣٠ ـ ١٣١

(٢٨) المرجع السـابق : ص ١٣١

حية ، ومن الكون المادي في ثباته كوناً يموج بالمشاعر والأحاسيس ومن الصورة التي يغلب عليها الوصف المجرد إلى صورة الخيال التي تعكسها الحقيقة الخارجية ، وتدركها الحواس[٢٩] ، بتعبير مجازي يستقي من الحواس ما تستجيب له ضمن السـياق العاطفي في قـوة الاثارة على مشاعرنا ، وهو ما تميزه معظم صور القصيدة التي وظفها الشاعر للتعبير عن العلاقة التي تربط النفس والكلمة ، وانطلاقـاً من هذه المعطيات استطاعت هـذه القصيدة في رأي المعـداوي أن تستجيب بدلالاتها الظاهرية ، وأدواتها الفنية الموروثة لواقع الشاعر الرومانسي في بعده الوجودي المستمد من وضع الشاعر النفسي ، كما عبر عن ذلك من خلال هذه القصيدة ، وبخاصة ما تحمله المقطوعـة السادسة التي مني فيها باليأس كما جاء في قوله :

اراد ، فلـم ينـل ثغـراً   وراح فلم يصب حضنـا

ـ ونت ذراعـه رهـواً   وانـت حويتـه فنـنـا

أو كما عبّرت عنه المقطوعة الثانية التي استجابت فيها الهزة الداخلية للهزة الخارجية[٣٠] ، للتعبير عن معانـاة الشاعر الوجوديـة التي استأثرت مشاعره ، غير أن هذا الاحساس في رأي المعداوي يحاول التخلص منه في قصيدة التمثال التي ناشـد فيها أحلامه بالأمـل ، والحصول على سعادته الضائعة في ارتباطها وتآلفها مـع الوجود ، « لكن الحلم الجميل لا يتحقق ! إنها مجموعة من الغرائب حوت كل محدث وعريق ، مجموعة أحلام وأوهام لم تبعث في التمثال مـا

(٢٩) المرجع السـابق : ص ١٣٥

(٣٠) المرجع السـابق : ص ١٣٥

كان يتشده الشاعر من حياة ، ولكنها بعثت في الشعر كل ما يتشده الأداء النفسي من لمعات »[٣١] ، حين عبّر عن ذلك بقوله :

ايهذا التمثالُ هانذا جئتُ لالقاك في السُكونِ العميقِ
حاملاً من غرائب البرِّ ، والبحرِ ، ومن كلِّ مُحدثٍ ، وعريقِ
ذاكَ صيدي الذي اعودُ به ليلاً وامضي إليه عند الشروق
جئت ألقيه على قدميك الآ نَ في لهفةِ الغريبِ المشوقِ
عاقداً منه حول راسِك تاجاً ووِشاحاً لقدكَ المشوقِ !
صورةٌ انتَ من بدائع شتى ومثالٌ من كل فنٍ رشيقِ
بيدي هذه جبلتكَ من قلبي و من رونقِ الشبابِ الانيقِ
كلما شِمتُ بارقاً من جمال طرتُ في اثره اشقُ طريقي
تشهدُ النجمُ كم اخذتُ من الروعةِ عنه ، ومن صفاءِ البريقِ
شهِدَ الطيرُ كم سكبتُ اغانيه على مسمعيكَ سكبَ الرحيقِ
شهد الكرْمُ كم عصرتُ جناهُ وملاتُ الكؤوسَ من ابريقي
شهد البرُّ ما تركتُ من الغار على معطفِ الربيع الوَريقِ
شهد البحرُ لم أدع فيه من دُرِّ جديرٍ بمفرقيكَ خليقِ
ولقد حيَّرَ الطبيعةَ اسرا ني لها كلَّ ليلةٍ وطروقي
واقتحام الضحى عليها كراعٍ اسيويٍّ او صائدٍ افريقي

(٣١) المرجع السابق : ص ١٤٢

او إلهٍ مجنحٍ يتراءى في اساطيرِ شاعرٍ اغريقي
قلتُ : لا تعجبي فما انا إلا شبحٌ لجَّ في الخفاءِ الوثيقِ
انا يا امَّ الامسِ الضا حكِ في صورةِ الغدِ المرموقِ
صفتهُ صوغَ خالقٍ يعشقُ الفنَّ ويسمو لكلِّ معنى دقيقِ
وتنظرته حياةً، فاعياني دبيبُ الحياةِ فـي مخلوقي !!
كلَّ يوم اقولُ : في الغدِ ، لكنْ لستُ القاهُ في غدٍ بالمفيقِ
ضاع عمري، وما بلغتُ طريقي وشكا القلبُ من عذابٍ وضيقِ

* * *

معبدي ! معبدي ! دجا الليلُ إلا رعشةَ الضوءِ في السراجِ الخفوقِ
زارت حولك العواصفُ لما قهقهَ الرعدُ لالتماعِ البروقِ
لطمت في الدجى نوافذكَ الصمّا ودقتْ بكل سيلٍ دفوقِ
ما لتمثاليَ الجميلِ ، احتواهُ سارِبُ الماءِ كالشهيدِ الغريقِ
ام اعدَّ ذلك القويّ ، فاحميهِ من الويلِ والبلاءِ المحيقِ
ليلتي ، ليلتي جنيتُ من الآ ثامِ حتى حملتِ ما لم تطيقي
فاطربي واشربي صبابةَ كاسٍ خمرها سال من صميمِ عروقي ![٣٢]

* * *

(٣٢) علي محمود طه : المجموعة الكاملة / ص ٣١٤ — ٣١٧

هذه مجموعة صـور تستكشف عن دلالـة الشـاعر النفسية المتوترة التي تعكس تفتت واقعه الوجودي المرّ الذي لا يستقر على مبدأ ، ولا على رأي مما حدا بالشاعر إلى البحث عن وجود خصب يشد به وجدانه للمحافظة على هدوء النفس ، ولكن دون جدوى حين يتعذر العثور عليه من حيث يريد أن يستقر ، ويثبت وجوده في جو الطبيعة التي تعادل صورة الاستقرار الآمن في صورة الأم :

قلتُ لا تعجبي فمـا انا إلا   شبح لجّ في الخفاء الوثيـق

انا يا امُ صانع الأمـل الضـا   حك في صورة الغـدِ المرموق

لقد حاول الشاعر من خلال هذه القصيدة أن يدرك الواقع والحقيقة معاً ، الواقع المتجسد في هذا الكون ، والحقيقة الماثلة في رؤيته لهذا الكون الذي جلب له فقدان التوازن النفسي والاضطراب الذي لا يستقر على رأي ، وذلك ما حال دون اثبات الذات التي كان الشاعر يريد أن يحققها .

بهذا المستوى من التصوّر ينظر المداوي إلى نتـاج الشعر لتحديد رؤيته الوجودية في الاحساس بشعور الذات ضمن هـذا الوجود ، غير أن اماطة اللثام للافاق التي كان يريدها الشاعر ، ومن ذلك الجو النفسي العام الذي يحدد اتجاهه في هذه الحياة كان باهتاً في توضيحه ، ولعل السبب في هذا التصور يرجع إلى افتقار النقـد العربي إلى أصول معرفية وفكرية توجهه ، وبالتالي غياب أدواتـه المنهجية التي لا تسمح له بالنظر إلى المسألة الأدبية نظرة شمولية واضحة ، ولا تمكنه من انتاج مفاهيم نقدية خاصة به ، وإن كـان العقاد والنويهي قد حاولا الاستفادة من نظريات التحليـل النفسي والالتزام بمعطياتها ، أما المداوي فقد حاول اعتماد رؤيته النفسية ،

مضيفاً إليها شيئاً من معرفة التحليـل النفسي الوجـودي ، إلا أن التدليل على ذلك كان ناقصاً في تقصي الاضاءة التحليلية للنص .

الرمزيـة النفسـية :

وفي أثناء تعرضه لقصيدة حانة الشعراء راح يبحث في مدلول الرمزية النفسية المطبوعة ، مبيناً الفرق بينها وبين الرمزية اللفظية[٣٣] غير أن النتيجة التي توصل إليها من خلال هذه التفرقة لا تغير من طبيعة مدلول كل منهما إذ كان يعترف بأن الشاعر « ينشد الوضوح في الفن ، لأنه ركن من أركان الجمال فيه ، وطريق من طرق الاحساس بهذا الجمال »[٣٤] ، وعلى الرغم من أن الباحث يركز على هذه التفرقة إلا أن ذلك لم يكن واضحـاً حين اعتبر الرمزيـة النفسية المطبوعة هي تلك التي تلف الفكرة العامة والموضوع العام بوشاحها الرقيق الذي لا يحجب الضوء ، ولا يضيع من ورائه العالم[٣٥] . فيما توحي به من علاقات داخلية لمدلول ظاهر الكلمة ، والرمز عنده لا يتعدى وصف الأشياء المادية فيما توحي به ظاهرياً معاني الصور الشعرية كما جاء في تطبيقه على قصيدة حانة الشعراء قوله : « إنك لن تصادف لفظاً واحداً يرهقك بطول الجري وراء معناه ، ولكنهـا الألفاظ العادية تسير في مجراها الطبيعي وتمضي في طريقها المرسوم ، إنك لن تصادف غير شيء واحد هو أن القصيدة في بنائها العام ، قد رمز بها الى معنى عام ... »[٣٦] ، ماذا يقصد إذن بهذه الرمزيـة

---

(٣٣) ان الفارق بين الرمزية اللفظية والرمزية النفسـية هو الفـارق بين الرمزية المصنوعة والرمزية المطبوعة . المرجع السابق ص ١٤٨

(٣٤) المرجع السابق ص ١٤٨

(٣٥،٣٦) المرجع السابق ص ١٤٩ ، ١٥٠ .

النفسية إذا كانت لا تختلف عن الرمزية اللفظية ، وقبل أن نتتبع ... ذلك يجدر بنا أن نقف معه في اختياره لهذه المقطوعة التي تمثل قصده :

هي رقصةٌ وكأنها حلمٌ   وإذا بفينوس تمدُّ يدا
الكأسُ فيها وهي تضطرمُ   قلبٌ يهزُّ نداؤه الأبدا :
زنجيةٌ في الفن تحتكمُ ؟   قد ضاعَ فنُّ الخالدين سدى!
فأجابت السمراءُ تبتسمُ :   الفنُّ روحاً كان ؟ أم جسدا ؟
يا أيها الشعراءُ ويحكمُ   الليلُ ولى والنهارُ بدا ؟ (٣٦)

لقد حاول المداوي التركيز على هذه المقطوعة لاستكشاف مضامين أداء الرمزية النفسية التي أسيء استعمالها بالمبالغة في الاعتماد على الصور المحسوسة في تشخيصها العياني بالمجرد ومداولها الاشاري الذي يهتم بتنظيم العلاقات الشكلية لمضمون النص • وقد لا نستغرب من ذلك إذا كان الشاعر يناشد الاتجاه العاطفي في اتجاهه للتعبير عن حالاته النفسية ، وفي تعلقه بالمذهب الرومانسي الذي كان يدعو — خلال نشأته في أدبنا العربي — الى احترام مقاييس الطبيعة في بساطتها من حيث كونها تناشد الرمزية بوصفها تمثيلاً للواقع ، ويبدو أن المداوي قد انساق وراء هذه الاعتبارات التي سادت هذه الحقبة من تطور حركة النقد الأدبي ، وذلك ما يتضح من خلال تعرضه للمقطوعة الأخيرة من هذه القصيدة ، مبيناً قصد الشاعر بقوله : « لقد أراد أن يعرض لك عن طريق الرمز مضمون النزاع الخالد أو قصة الخصومة الخالدة بين أرستقراطية الفن ، وشعبية الفن ، فأتى بفينوس لتمثل النزعة الأولى ، وأتى بالزنجية الراقصة لتمثل النزعة

(٣٧) علي محمود طه المجموعة الكاملة : ١٨٤

الثانية ... ليطالعك على مدى التفاوت بين نظرتين : نظرة الاستقراطيين الى الفن ونظرة الشعبيين إليه .. وهي طريقة يبلغ فيها التوفيق مداه حين يصرخ الشاعر على لسان الزنجية الراقصة : ليس الفن جسداً يوزن بما فيه من سواد ، ولكنه روح توزن بما فيها من صفاء »(٣٨) •

على ضوء ما تقدم يمكننا أن ندرك موقف المداوي في تعرضه لشاعرية علي محمود طه التي واجهها عن طريق وجهة نظره في الوجود، التي غالباً ما كانت تستند على نظرية التحليل النفسي الوجودي — في مبادئه الأولى — وهو اتجاه تتظافر فيه — نسبياً — ساحة الوجود الحسي بالتفكير العقلي ، غير أن دراسته هذه لم تكن نابعة من خصائص هذه النظريات في جملتها بقدر ما كانت تفسيراته متشعبة ، أشبه ما تكون بالرؤى التي تتكامل فيما بينها لتوضيح معنى الوجود العام عند علي محمود طه ، ومثل هذا التحليل لوجود الانسان في مواجهة ما يقف في وجهه إنما يكون بالاعتماد على سبر أغوار عالمه الداخلي واستكشاف مشاعره الوجدانية ، وهي الخصوصية التي انطلق منها المداوي — نسبياً — في تحليله لبعض قصائد علي محمود طه في تجربتها الفكرية الممزوجة بالتجربة الشعورية ، وبخاصة الواقعية النسبية في بحثها « عن الحقائق الوجودية الكبرى في مجاهل الكون ومتاهات العقل ، حتى إذا التقطت تلك الحقائق ، وقذفت بها الى ذلك المصهر الكبير ، مصهر النفس الانسانية ، ليخرجها لنا بعد ذلك، وهي مصبوبة في قالبها الملائم الذي تقوم بصنعه ملكة الوعي الشعري »(٣٩) •

(٣٨) انور المداوي : علي محمود طه ... الشاعر والانسان ص ١٥٢

(٣٩) المرجع السابق : ص ١٦٠

الباب الثالث

التشكيل الفني للقصيدة القديمة

الفصل الأول

الدلالة النفسية لجمالية المكان

الفصل الثاني

الوحدة النفسية في القصيدة الجاهلية

الفصل الثالث

تشكيل الصورة في التراث العربي

الفصل الأول

الدلالة النفسية لجمالية المكان في القصيدة القديمة

- نظرة القدامى للمكان.
- صورة المكان في ضوء النقد الأدبي الحديث.

آ- المنحى الوجودي النفسي.

ب- المنحى النفسي.

ج- المنحى الاجتماعي النفسي.

نظرة القدامى للمكان :

ارتبط التعبير عن المكان بالتعبير عن المقدمة الطللية في القصيدة القديمة ، فيما يتخذه من دلالات داخل الاطار النفسي العام الذي يدركه الشاعر من خلال معايشته لهذا الواقع أو ذاك ، في علاقته المألوفة ، وتوافقه مع جدل الحياة التي أملت على الشاعر قيماً معينة في تعامله مع هذه الأمكنة المأهولة ، وفق معطيات الواقع المجسدة من خلال تشخيص ما بقي من آثار الديار العالقة في الرمال ، بعد أن هجرها أصحابها ، ولم تعد آهلة بالأنس والألفة واللقاء ؛ فهي صورة تعكس تأملات الشاعر ، وهو « يطوف في الرباع المحيلة ، والرياض المعشبة »[1] ، بغية استرجاع الماضي في صوره المتألقة بالذكريات كخبرة داخلية تتزامن فيها كل اللحظات مع ارتباطها بصورة المكان التي تحدد منظور الشاعر وفق العلاقة المتبادلة بين هذا الحيز الكوني، واستخدامه للتعبير عن دلالات الخبرة الزمانية التي توجه مسار الصراع النفسي بداخله .

لقد علق ذهن الشاعر بوصف مكان الأهل والأحبة ، حتى أصبح خاصية في نشاطه الفني يبدع من خلاله عن همومه ومآسيه التي علقت بذاكرته ، فحركت وجدانه للتعبير عن مكنوناته الذاتية في

---

(١) ينظر ، ابن رشيق ، العمدة ٢٠٦/١

تفردها ، ووحدتها المنغلقة على ذاتها ، ودوافعه المحيطة به ، « من هذه الصلة يحدث للشاعر الجاهلي التصور والتأمل . ومن الوحدة تنجم جملة من الأحاسيس العاطفية ، وإذ يظل المطلق الأرضي هو الحافز على التيه النفسي والخيال . والتفرد ، يظل يجذب الذات نحو الحركة في الداخل »[٢] .

لقد تعددت الدراسات باختلاف تعدد المناهج ، وتنوع المعارف حول طبيعة تفسير المقدمات الطللية ، وأكثر الذين درسوها من النقاد المحدثين استكشفوا حقائق خفية لم يتعرض لها النقاد القدامى الذين تعاملوا مع فاعلية النصوص من حيث المدلول الظاهري بلسان حال المخاطب ، لابلاغ الخبر وتوصيله ، وعلى ضوء هذا التأثير درس النقاد القدامى المقدمة الطللية ، ولعل أهم دراسة في هذا الشأن هو ما جاء به ابن قتيبة حين اعتبر « ان مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا وخاطب الربع ، ... ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به اصغاء الأسماع إليه .. »[٣] .

إن ما يهمنا في هذا الباب هو الفقرة الأخيرة التي ركز فيها على الجانب الخارجي لمدركات الشاعر الكامنة في قلوب المتلقين ، وأسماعهم ، وهي فكرة ينطلق منها ابن قتيبة لتحديد المكان الذي يشغل حيزاً معيناً في ذاته ، لذلك أعطى الأهمية القصوى لفكرة ربط

---

(٢) ناصر اسطمبول : تداعي الوعي في الشعر الجاهلي . رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير جامعة وهران ١٩٨٦ (مخطوط) ص ١٤٨ .

(٣) الشعر والشعراء : ١/٢٠

أسلوب الاتصال الذهني بين المبدع والمتلقي في استمالة القلوب ، وربط الشاعر بالاصغاء من أجل امتلاك انتباه السامع إلى الجانب الذاتي المتعدد الأبعاد .

إن تطابق المكان مع ذات الشاعر فيما يستحضره من صور لمدركاته الخارجية الماثلة في لوحة الأطلال . والمرتبطة بالتجربة الزمنية. هو ما أدى بالشاعر إلى اشراك المتلقي همومه حين الاصغاء إليه . فتصبح المعادلة الشعورية عنده كالتالي :

الشاعر ⟷ المكان المفقود ⟷ المتلقي

↓ ↓ ↓

المناجاة ⟷ العدم ⟷ الاحساس بالتآلف

وبذلك حاول ابن قتيبة أن يمدنا بتفسير جديد يسعى فيه إلى اظهار جوهر معاناة الشاعر تجاه معميات الحياة التي كانت تلاحقه ، وتصده عن رغباته الوهاجة في البحث عن معنى الحياة .

لقد تبعت هذه الالتفاتة النقدية نظرات أخرى ، نجملها في رأي ابن رشيق الذي سار على منوال ابن قتيبة ، حين رأى أن الوقوف على الطلل ، وافتتاح القصائد بالنسيب ، وربطه بالمكان يرجع إلى « ما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل ، والميل إلى اللهو والنساء ، وإن ذلك استدراج الى ما بعده »[٤] ، وهي صورة ظاهرية في محتواها التحليلي ، تقترب بما جاء به ابن قتيبة من حيث المستوى الدلالي لتفسير المحتوى العام المقدمة الطللية المعبّر عن نتاج الصراع القائم ، بين وقوف الشاعر

---

(١) العمدة : ١/٢٢٥

على الطلل يتأمل مصيره ، من خلال المكان المفقود في معناه الإيحائي بضياع النفس ؛ وإشراك الذات الأخرى بغية الإحساس بالألفة •

وفي ضوء هذين التفسيرين اللذين يلخصان مجمل التفسيرات القديمة جاءت نظرة القدامى في كونها لا تتعدى حدود النظرة النفسية العامة ، لما تحمله كلمة النفس في مستواها العادي — من حيث هي خواطر وجدانية استنتجتها الدراسات النقدية القديمة ضمن حدود معرفتها بالمعنى الضيق لكلمة نفس المجردة من طابعها الفلسفي والسيكولوجي ، وذلك شيء طبيعي في نظرنا ، لأن مطالبتها بذلك يعد إجحافاً في حق القدامى ، ومطلباً غير نزيه نظراً لطبيعة الدراسات آنذاك •

وفوق كل ذلك فإن — مثل — دراسة ابن قتيبة تعد وعياً مبكراً في استكناه الذات ، والتعبير عما يجول بخاطرها ؛ وبذلك تحمل الدراسات القديمة في نظرتها العامة حول هذا الموضوع شكل الانسيابية في المفاهيم والطروحات الشفافة بالأسلوب العرضي الذي يجمع بين الخبر الابلاغي ، والصنعة الأسلوبية ، وصرف عنايتهم إلى تتبع المعاني الجاهزة ، واعتبار جودة الشعر ضمن صياغة معناه ، ونادراً ما كان انعكاس الأثر على صاحبه في دراساتهم ؛ إلا في حالات الاستنتاج العسير •

وإذا تجاوزنا مضامين الدراسات القديمة للمقدمة الطللية إلى ما جاء به النقاد المعاصرون حول هذه الظاهرة بمفهوم حداثة الرؤية النقدية ، فإنه يصعب على الباحث تتبع كل ما قيل في هذا الشأن من دراسات ومقالات • وبذلك سنحاول الوقوف على ما نراه مهماً بحسب ما نقصد إليــه في بحثنــا •

صورة المكان في ضوء النقد الأدبي الحديث :

لقد تبين لنا من خلال قراءتنا لدراسات النقاد للمقدمة الطللية أنها تنقسم الى مجموعة أقسام بحسب المنهج المتبع في دراستها ، ولعلنا نكتفي بذكر ثلاثة أنواع من تلك التقسيمات ، من حيث كونها تعتمد النظرة النفسية ميداناً لبحثها وفق المناحي التالية :

آ — المنحى الوجودي النفسي •

ب — المنحى النفســي •

جـ — المنحى الاجتماعي النفسي •

وقد يلاحظ المتتبع لهذا الفصل أن تناولنا للنصوص النقدية — في استقرائها — يتجاوز السرد الوصفي ، أو تلخيص الآراء ومناقشتها ، قاصدين بذلك أن ننظر الى هــذه الرؤية النقدية على أنهــا ابداع يستوجب منا أن ننميها ، لا أن نلخصها •

آ — المنحى الوجودي النفسي :

لقد كانت مقررات المعرفة المستمدة من المناهج الحديثة ، من الأمور التي ساعدت على فهم الآثار الفنية في الكشف عن طبيعة المشاعر الداخلية لذات المبدع ضمن آدائه الفني ، وقد حددت تقديرات النقاد المعاصرين أن ما جاء به المستشرق الألماني فالتر براونه(٥) يعد ارهاصاً اوليا بفضل ما حققه من تقدم في بعث النصوص القديمة ، وانتعاشها

(٥) في مقال له تحت عنوان : الوجودية في الجاهلية • نشر بمجلة المعرفة السورية • ع : ١٩٦٣/٤

بمبادىء نقدية تستكشف عن تقويم التجربة الذاتية للمبدع ، فكان ما ادخره من جهد في تفسير المقدمة الطللية بمثابة تقويم جديد لها .
ولا ريب في أن هذا الصيت الجديد هو المسؤول عن ميل الدراسات النقدية الحديثة للقصيدة القديمة الى المستوى الوجداني ، وبذلك كانت محاولته في تفسير مقدمة القصيدة الجاهلية بمثابة المحفز للدراسات الحديثة في هذا الشأن .

وتنجلي رؤية فالتـر براونـه المعتمدة عـلى التفسير النفسي الوجودي من خلال تعرضه لموضوع المقدمة الطللية الـذي يحرك مشاعر وانفعالات الشـاعر ، ضمن فكرة اختبار القضاء والفناء والتناهي ، مركزاً في استنتاجه هذا على ما تصدرته معلقة عبيد بن الأبرص هذا المطلع :

أقفرَ مـن أهلهِ ملحـوبُ فالقطبيـاتُ فالذنـوبُ
إن بُدِّلتْ أهلُها وُحوشاً وغيَّـرتْ حالَهـا الخُطوب
أرض توارثَهـا شَعـوبٌ وكلُّ من حلَّهـا محروبُ
إمـا قتيـلاً ، وإما هالكاً والشَّيبُ شَينٌ لمن يشيبُ

وقد تساءل عن طبيعة فحوى هذا المطلع فيما إذا كان لشاعر قديم ، أم لأحد الشعراء الوجوديين في وقتنا هذا ؟ ثم ألا يمكن أن نعتبر ذلك — بحسب قوله — مطابقاً للصرخة التي يطلقها الشعر الحديث ، كما حاول أن يستدل على رأيـه ، بما تضمنتـه المقدمة الطللية عموماً بعبارات مثل : « عفت الديار ، درست الدمن ، أمحت الرسوم » ، والحياة تفنى تحت جبر القضاء ، وظلم المنية ، الموت قريب تحت صروف الدهر العاتي ، ما أرهب الحيـاة ، إن وجـو

الانسان تخيّم عليه تجربة التناهي المحتوم . وهو يرى أن هذا « تعبير عن التشاؤم وعن قلق الشعراء (من مخاوف الوجود) . إن ما يشغل الانسان طيلة تاريخه هو (خوف الفناء والتناهي) . وبايجاز يرى المستشرق الالماني أن الشعر الجاهلي يشهد على قلق الانسان في علاقته مع الوجود »[٦] الذي يحدد عالمه الذاتي بأكمـل معانيه ، وذلك لتبنيه واقعاً غير الواقع المنشود في حياته المعيشة ، ومشاكله المتبعة بمضاعفة قلقه النفسي من هذا الوجود .

لقد كان من ثمرات جهد هذا المستشرق أن هذه المقدمات التي تطالعنا في صدور القصائد الجاهلية ، ليست وسيلة إلى غاية أبعد منها ، وإنما هي غاية في نفسها ، أما ما يقوله ابن قتيبـة[٧] فتفسير غريب بعيد الاحتمال لسبب بسيط ، وهو أن الشاعر عضو في المجتمع البدوي مشترك في حياة عرب الجزيرة وبيئتهم ، ومن المفهوم أن كل ما يسوقه من وصف للناقة والصحراء ، ومن فخر بالقبيلة ، وهجاء للعدو جدير بجذب انتباه مجتمعه ، فما الذي يلزمه بطلب الاصغاء، ومن الذي يوجب عليه الأبيات الغربية ... من ذلك أن النسيب في رأيه يخضع لفكرة واحدة ، ويندرج تحت غرض واحد هو اختبار القضاء والفناء ، والتناهي ، فالانسان في كل زمان يسأل عن وجوده ومصيره ونهايته ، وبصفة خاصة كان هـذا السؤال يؤلـم الشاعر الجاهلي ويضايقه ، لقد ملأ التفكير في الوجود والمصير على الشاعر الجاهلي حياته ، غير أنه لم يكن تعبيراً صادراً عن تشاؤم ، وإنما كان

---

(٦) ينظر ، يوسف اليوسف ، مقالات في الشعر الجاهلي ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٥ ص ١٢٥ — ١٢٦ .

(٧) مر بنا النص قبل قليل .

حافزاً يحفزه على الاقبال على الحياة ، واستئناف الرحلة بروح ...
ويرى أن كل مظهر من مظاهر الحياة كان يبعث الشاعر الجاهلي على
التساؤل عن مصيره ، من مشاهد فرحة ، مثل ساعات اللهو والشرب
والهزل والمداعبة ، ومن ذهاب الشباب ، وانتهاء أيام السرور ، ومن
شيب يشمل الرأس ، كل ذلك كان يعلن القضاء والفناء والتناهي[8].

والمتتبع لهذا الرأي يرى فيه جانباً مهماً في حياة العرب خلال
فترة ما قبل الاسلام تتمحور حول فكرة المصير التي تستند عليها
الفلسفة الوجودية بشكل أساسي ، حتى أنه جعل من هذه الفكرة أنها
دوماً تؤرق حياته المرهفة ذات المشاعر النبيلة ، ومنبع قلقه هذا راجع
إلى خوفه من المصير نتيجة فراغه الروحي ، وأكثر من ذلك ، فهو
قلق حتى من مجابهة الوجود ، حين يصادفه أمر ما في حياته العادية
التي يريد من خلالها أن يؤكد على اثبات الذات المرتبطة بفكرة اختيار
المصير .

أما ما يمكن ملاحظته على هذا الرأي فانه يحمل صفة التعميم
على الشعر الجاهلي كله ، وهو تفسير قد لا تتحمله القصيدة الجاهلية
وعلى الرغم من ذلك فاننا لا نعدم في مطالع هذه المقدمات صفة التفكير
الوجودي الذي دعا إليه المستشرق .

لقد كان من ثمرات هذا التفسير الوجودي ما جاء به الدكتور
عز الدين اسماعيل الذي طبع دراسته حول المقدمة الطللية بطابع
تحليل المستشرق الألماني فالتر براونه كما اتخذه مفتاحاً له لتوجيه
مسار التحليل النقدي المتبع في دراسته للمقدمة الطللية التي يرى فيها

(8) ينظر : حسين عطوان : مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي / دار المعارف مصر ١٩٧٠ ص ٢١٦ وما بعدها .

على أنها « الجزء الذاتي في القصيدة ، الذي يعبر فيه الشاعر عن
موقفه من الحياة ، والكون من حوله . فصورة الحياة بالنسبة للشاعر
الجاهلي كانت تنطوي في نفسه على عناصر خفية أحسها الشاعر
إحساساً مبهماً ، وقدّر موقفه منها ، وربما كان من أبرز هذه العناصر
الخفية التي اصطدم بها مع ذلك حسه التناقض ، واللاتناهي
والفناء »[9] .

ومن هذه الرؤية الوجودية تنبعث لدى الناقد فكرة المحدودية
التي أصابت ذهنية الشاعر الجاهلي، ضمن محدودية الأفق، ومحدودية
الزمن، ومحدودية الاطار العام الذي يوجهه، فأراد أن يتخطى هذه
المحدودية المتزامنة بغية الخلاص من القيود المجترة التي لم تجعل حلاً
لمشاكله التي أرّقت هواجسه، هكذا تنمو ذاته المتوهجة الى الكشف عن
أسرار الحياة . وحين يتضح له « انفصاله عن الأشياء حوله ، يتضح
له نقصه ، وبالتالي ، تعطشه لكمال لا يتحقق إلا في الخارج ، يشعر
وهو يشارك الأشياء وجودها ، أنه يعيش وقتياً ، يتعذب عذاب من لا
يقدر إلا أن يخضع في النهاية ، إنه خارج العالم ، وخارج نفسه معاً :
كئيب يعتزل ، ينتظر ، يتملل ، يغامر ، ويتمنى أن يقهر الزمن والموت
والتغير »[10] .

إن قوة الرؤيا لدى الشاعر محدودة ، لذلك آخذ على عاتقه
هموم التجربة المحاطة به فكان نضاله هذا بمثابة صراع داخلي ، قائم

(9) د. عز الدين اسماعيل : روح العصر . دار الرائد العربي بيروت ١٩٧٨ ص ١٧

(10) ادونيس (علي احمد سعيد) : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة بيروت ط ٣ ، ١٩٧٩ ص ١٤ .

من أجل الانتصار على مصير الدوران المرتبط بحركية الزمن البطيئة داخل اطار الحيز المكاني المحدود زمانياً واقليمياً ، وذلك من خلال ما تصوره الدكتور عز الدين اسماعيل ، باحساس الشاعر بالعناصر الكونية التي حددها في التناقض واللاتناهي والفناء .

والحقيقة أنه لا ينبغي أن نعزل الأفق الدائري الذي يعيش فيه الشاعر العالق بالمكان عن حركة الفكر التي كانت توجه الذهنية العربية آنذاك ، وهي ذهنية غلب عليها طابع التفرد والعزلة ، تتحرك نحو حدود ضيقة ، سواء ما تعلق منها بمنهجها الفكري أم في اعتقادها الديني ، والفكر ـ والحالة هذه ـ بحاجة إلى ما يغذيه ، وكلما بلغ الفكر درجة من السمو استطاع أن يتخطى الحدود الضيقة . ويتجاوز ما يعتور سبيله، غير أن ما عهدناه لدى الشاعر الجاهلي خلال هذه الفترة هو أنه كان مفتقراً إلى الغذاء الفكري والروحي ، وكل ما كان يشغل همه هو تعلقه بالمكان في صورة الطلل ، وما له علاقة بالمحسوس المجرد من حوله .

إن الارتباط بالمكان الذي علق بذهنية العربي خلال هذه الفترة أمر مشروط في حياته ، فرضته طبيعة التكوين المادي المجسد في صراعه مع الطبيعة القاسية ، مما أعطى لديه استجابة مشروطة بين الذات في وعيها الفاجع من الفراغ الروحي ، والشعور الداخلي بالطمأنينة ، وبين حقل الكون ضمن الواقع الخارجي الذي منح الانسان امكانيات التفرد والعزلة ، فأصبح تعلقه بالمكان أمراً محتوماً « يبحث من خلال وثنيته عن تعالٍ من نوع آخر أسميه التعالي الأرضي، ليس له غير الأرض يخلص لها ، ويخضع لايقاعها ، والاخلاص للأرض دخول في العمل والحركة ... والصحراء هنا هي الخارج ،

والصحراء عدو : لا تعطي ، وهي مكان القفر والغياب »[١١] في شموخها الكوني بردود فعلها الماضية ، يفتقد فيها الانسان العادي القوة على المقاومة ، وفي ظل غياب هذه القوة كان يتملكه شعور بالخوف من المصير ، لذلك يريد أن يتشبث بالبقاء ، بكل ما في واقع الحياة من عناصر الوجود ، ويتروى من ملاذ ما يتوافر لديه من متع الحياة ، ـ كما سيتضح ، لنا ذلك ، لاحقاً ـ ، في حينه .

ب ـ المنحى النفسي :

من خلال ما مر بنا في التفسير الوجودي لظاهرة الطلل نرى أن الاهتمام بالمكان في حياة العرب قبل الاسلام كان من دوافع اهتمامهم بالشعور بقيمة الزمان الذي توحدت فيه فكرتا اليقين بالعدم بقيمة التطلع الى الامتلاء من ملاذ الحياة ، وفي ظل هاتين الميزتين راح الشاعر يناجي ذاته ، حين عم القفر المكان من خلال ما علق بالرمال كبقايا الرسوم ، والدمن ، وبقايا الرماد ، والأثافي ، والنؤى ، وما علق من أوتاد ، ... وغير ذلك من المواصفات التي شخصت صورة المكان الذي صبغ وجدان الشاعر باللوعة والألم من خلال شعوره بالاحساس بالماضي ، وعلاقته بهجران الحبيب ، بعد انفصالهما عن المكان الذي ولّد فيه روح الاحساس بانقضاء الزمان ، في صورته المتوهجة التي تربطه بالفناء ، على حسب ما تصدرته المقدمة الطللية التي جمعت « بين عنصرين أحدهما يذكّر بالفناء ، وهو الأطلال ، والآخر يذكر بالحياة وهو الحب . وليس اجتماع هذين النقيضين : الحياة والفناء في الموقف الواحد ، وارتباط أحدهما بالآخر ، إلا تأكيداً

(١١) المرجع السابق : ص ١٤ ، ١٥

لاحساس الشاعر بالتناقض العام الماثل سواء في العالم الخارجي أو عالمه الباطني »[12] ، اللذين تداخلت فيهما ذات الشاعر من خلال ذكريات يستدعي فيها ما فقده من أجل معايشة الاستمرارية في البحث عن الذات الحقيقية ، في ائتلافها بعيداً عن العزلة التي فرضتها قساوة الطبيعة ، والتي أصبحت عالقة بتصورات الشاعر ، ومدركاته لارتباطه بهذا المكان ، ارتباط الروح بالجسد ، لذلك أبدع الشاعر في وصف هذا المكان ، لأنه جزء منه يجمعه مع من أحب ، « وعلى هذه الشاكلة لم يكن الشاعر يجد فكاكاً من الحنين إلى الماضي ... فان الذكريات ملأت عليه كل حياته ، واستبدت به ، وسيطرت عليه ، حتى أن طيف صاحبته كان يسري إليه على بعد الدار ، وشحط المزار : يذكره بالماضي ويشده إليه »[13] . وذلك ما عبرت عنه الدراسات النفسية من أن كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية ، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة ، والتي استمتعنا بها ، ورغبنا فيها ، وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا ، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك . الانسان يعلم غريزياً إن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق ، يحدث هذا حتى حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر ، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا ، وحين نعلم أنه لم يعد هنالك عليّة ، ولا حجرة سطح ، تظل هنالك حقيقة أننا عشنا مرة في حجرة السطح ، وأننا مرة أحببنا العلّية »[14] .

---

(١٢) عز الدين اسماعيل : روح العصر ، ص ١٩ ، ٢٠ .

(١٣) د. حسين عطوان ' مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ص ٢٢٩

(١٤) جاستون باشلار : جمالية المكان . تر / غالب هلسا م.ج.د.ن. ت. ص ٤٠

إن تذكر المكان في هذه الحالة مرتبط بتذكر الشاعر الجاهلي الزمان في تلاحق أحداثه ـ بعضها ببعض ـ المترسبة في ذاكرته والتي تعبر عن تناهي وجوده ، غير أن صورة المكان المتجسدة في حاضر الشاعر مرتبطة أساساً بفكرة اللاتناهي ، على عكس ما تعبر عنه فكرة استحضار الماضي المعبرة عن تناهي الانسان ، لأن المكان هنا صورة تتجسد فيها حركة الفعل الممتدة الى الماضي الذي يتفاعل معه الشاعر ، كمنظور يربطه بهذا الماضي . وكأن المكان هنا تقيد وارتباط ، لأنه لم يعد يحرره من حدود الدمار المترسبة في شعوره ، في صلتها بالاحساس بالزمان الذي يفنيه ، لذلك كان خلاص الشاعر في ارتباطه باثبات الحضور بأي شكل من الأشكال .

إن المتتبع لآراء الدكتور عز الدين اسماعيل في هذا الشأن يرى أن اهتمامه بفكرة الصراع الأبدي هي التي تؤرق مشاعر الذات القلقة في الحياة التي تعكس ذلك الصراع في نفس الانسان ، وفي الحياة من حوله بين ايروس وثاناتوس ، أي بين حب الحياة ، وغريزة الموت ، والتخريب التي تعمل كما يقول فرويد في صمت[15] ، لذلك كان احساس الشاعر بالتطلع الى التمتع بملاذ الحياة من السمات الخاصة التي كافح من أجلها ، لقهر صروف الدهر ، حين يجلب له فكرة الموت التي غالباً ما كانت تنتصر على غريزة الحب ، لأن احساسه بغريزة الموت ينتج عن غير وعي منه ، من حيث كونه ظاهرة يفرضها قدر الحياة ، ولا شأن لوعي الانسان فيها ، غير أنه في غريزة الحب التي تستوجب شروط الحياة المادية تفرض على المرء أن يعايشها بوعيه ، بما تحتمل من صراعات . والشاعر في خضم هذه الصراعات يتصدى

---

(١٥) د. عز الدين اسماعيل : روح العصر ص ٢٢

لفكرة المصير بوجود أسباب متع الحياة ، وبذلك تشكلت عنده فكرة ــ الأنا المتعالية ، التي كفلت له مقاومة ما كان يعيق امكانيــة حريته في التفكير والمصير : وفي مثل هذه الظروف يبدو مؤكــداً أن الشعور بالحياة في تصور الشاعر النابع من وعيه ، في ادراكه بالتطلع إلى الحياة يخالف تماماً مجابهته لفكرة المصير التي تطغى على فكره دون وعي منه ، ومن هنا ظلت عبثية الحياة تطارده بحس الفجيعة ، فأصبح يتعامل مع هذه الحياة بانفعالية ، على أنها ثوب مستعار على حد قول الأفوه الأودي :

إنما نعمــة قوم متعــة   وحياة المرء ثوب مستعار

وهي فكرة طالما زاحمت شعوره أينما حل ، وبخاصة حين تعرضه لوصف المكان الخالي الذي يجمع في تصوره بين هذين النقيضين ، حب الحياة ، والخوف من المصير ، « أو لنقل في شيء من التجريد إنه يجمع بين أسباب الحياة والموت »[16] ، وهي متعة مقرونة بالألــم وسط صروف الحياة ، وتطلباتها ، من هنا يدخل الشاعر في صراع مع أخطار الحياة التي تهدد أمنه النفسي .

وفق هذا المنظور يصبح الحب والحياة متلازمين في نفس الشاعر ، ولعلهما قد تلازما في نفس الانسان منذ وقت مبكر ، فاذا نحن رجعنا إلى تحليل فرويد لمعنى الحب وجدنا أنه قد جمع تحت هذا المفهوم ما كان يعرف بغريزة حفظ الذات ، وغريزة حفظ النوع . فالحب بهذا المعنى هو ضمان لحيــاة الانسان عــلى الأرض واستمرار هــذه الحياة »[17] ، وبذلك تمثل صورة المكان الخالي الموحي بالخــراب

---

(16) المرجع السابق : ص ٢٢

(17) المرجع السابق : ص ٢٣

والدمار « مورد العطاء وحيز الانفعال »[18] ، كما تكون بمثابــة التصدي للتطلع الى الحياة ونعيمها . لأن احساس الشاعر بالموت في صورة الطلل يفقده احساسه بمتع الحياة والتروي من ملاذهــا . والشاعر في هذه الحالة قد أدرك مخاطر هذا الاحساس فراح يقبــل على الحياة بنهم ، تدفعه غريزة الحب إلى التعلق بالأمل ؛ حتى لا يشعر بحياته المهددة بالخراب .

ولعل الغوص في مشاعر العربي خلال هذه الفترة من الأمــور الجديرة بالاهتمام ، والتي من شأنها أن تفسر استجابتــه للتجربــة المعيشة في مظهرها الاستبطاني ، باستكشاف المشــاعر الدفينة التي تتحكم في سلوك الــذات ، لتصبح فيما بعد حقيقــة محتملة يمكن استنتاجها من خلال مظاهر اللاشعور ، وهذا ما حاول الدكتور عز الدين اسماعيل اظهاره في مفهومه للصور الشعرية التي « تعتمد على المخزون اللاشعوري لدى الشاعر »[19] ، وابراز كل ما تحتويــه المقدمة الطللية من صراع بين الثبات والتحول ، أو بين الحرص على حضور الوجود ، ومواجهة غياب الوجود الماثل في فاجعة الخوف من المصير .

وضمن هذا الصراع الأبدي ، وفي ظل هذا التوتر النفسي الفاجع بين الحياة والموت ، كان ادراك الشاعر بقيمة الزمان أمراً محتوماً لاقترانه بفكرة الموت المحكوم على سلطان العرب وحياتهم القلقة : « فالمكان والزمان أكثر اقتراناً وأشد التحاماً مما يتصور الفلاسفة ... فالشعراء

---

(18) ناصر اسطنبول : تداعي الوعي في الشعر الجاهلي ، ص ١٤٦

(19) د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب / دار العودة ودار الثقافة ص ٩٢

بسبب هذا الاقتران كثيراً ما يستعيرون الألفاظ الدالة على الزمان للتعبير عن المكان »[٢٠] ، ولعل هذا الارتباط من الأمور التي شغلت حيزه الزمني الرياضي ، فمال تفكيره بما تركته حياته من آثار إلى خلق زمن نفسي ، لا يمر ولا ينفد ، زمن آخر يجري خفية الى جانب الزمن[٢١] الرياضي ، والخلاص منه بالتمني والرجاء ، من خلال لجوئه الى مخاطبة المكان ، حين كا نيبكي فيه حسرته ، كما جاء بذلك المرقش الأكبر في مطلع قصيدته التي عبر فيها عن أيامه الحزينة :

هل تعرفُ الدارَ عفا رَسمُها
إلا الأثافيَّ ومَبنى الخِيَم

أعرفها داراً لأسماءَ فالـ
ـدمعُ على الخدَّين سحٌّ سَجِمْ

أمستْ خلاءً بعدَ سكانها
مُقفرةً ما إنْ بها منْ إرَمْ

إلا من العين ترعى بها
كالفارسيينَ مشوا في الكُمَمْ

بعد جميع قد أراهم بها
لهم قِبابٌ وعليهم نِعَمْ (٢٢)

(٢٠) د. عبد الكريم اليافي : دراسات فنية في الادب العربي / مطبعة الحياة دمشق ص ٢٥٠

(٢١) ينظر : ادونيس : مقدمة للشعر العربي ص ٢٣

(٢٢) المفضليات : تح وشرح / أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون/ دار المعارف ط ٤ ص ٢٢٩

من هنا كانت حياة الشاعر الجاهلي بؤرة نفسية يتلاقى فيها المكان والزمان ، الضرورة والمصادفة ، وهكذا يعرض نفسه قصدياً لمصادفات الحياة فمن يملك الشجاعة ليجابه خطر المكان ، هو وحده يعرف كيف يكون سيد مصيره[٢٣] . وإذا كان المصير المجهول سبباً للخوف من ادراك الشاعر بالنائبات وصروفها ، فان للمكان دوراً فعالاً في جانب الحنين الى الماضي الذي يذكره بالفناء ، من خلال هذا المكان أو ذاك في لحظات كان قد نسيها ، « والشاعر مهما يتنوع المكان ، ويختلف الزمان ، يحمل همومه وطموحاته التي تنتصب أمامها العقبات الحياتية ، مما يجعل أداءه الشعري يكتنز في داخله تلك الهموم ، وهذه الطموحات ، ويدفع لغة الشعر لتصبح معادلة نفسية تمد جذورها في تربة همومه الذاتية، فكأن حديث الحب (الذي ألصقه الشاعر بالمقدمة الطللية) ، هو حب لتلك الطموحات التي تنتصب أمامها تلك المعوقات ، ولذلك سرعان ما يمتزج هذا الحب بالحزن مباشرة في نقله الأداء من الغزل اللاهي ، إلى تعرية مستبطنة للشاعر ، وما يثقله من متاعب ، ويدميه من مصاعب »[٢٤] ، فهو يدير ظهره للمكان المفقود ولا يحدثنا عنه إلا بعد هجران الحبيبة ، أو القبيلة كان يريد الخلاص من هذا الماضي الرتيب واحياء حاضر منعش ، حين تعرضه للوصف ، أي استبدال الحاضر بالماضي . لذلك يضفي الشاعر على حياته طابع الأمل ، والترجي في لحظة الوجود التي تمكن الشاعر من أن يثبت لمواجهة

(٢٣) ينظر : ادونيس مقدمة للشعر العربي ص ١٥

(٢٤) د. رجاء عيد : لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) منشاة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٥ ص ١٣٧

الحياة في خيرها وشرها ، وذلك بتعلقه بالمثل العليا التي تمنحه الشعور باثبات الوجود •

لقد تجاوزت الدراسات الحديثة في موقفها من المقدمة الطللية حد التعبير عن الجزء الذاتي الذي أفرغ الشاعر فيه ناقته الشعورية ليعبر عن همومه وموقفه من الحياة ـ كما مر بنا مع الدكتور عز الدين اسماعيل ـ الى اعتبار صورة المكان في المقدمة الطللية تعبيراً عن الاحساس الداخلي المكبوت في لاشعور الذات المبدعة التي ورثها من تلافيف الأنماط الأولى للعقل البشري ، وذلك ما عبر عنه الدكتور مصطفى ناصف ، ـ مثلاً ـ ، من أن الشعر خلال هذه الفترة ، « ليس ضرباً من الشعور الفردي الذي يعول في شرحه على بعض الظروف الخاصة بشاعر من الشعراء ، وإنما نحن بازاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعي ••• لا عن عقل فردي ، أو حالة ذاتية • والحق أن الشعر الجاهلي ـ كله ـ يوشك أن يكون على هذا النحو ، بمعنى أن مراميه فوق ذوات الشعراء ••• ولذلك يجب ألا يغيب عن الذهن أن الأطلال ـ والشعر الجاهلي كله ـ يثير التأمل في معنى الانتماء ، وسلطان اللاشعور الجمعي »[٢٥] الذي يوجه مسار تفكيره المنتج في الحياة ، حتى وان كان ذلك دون وعي منه ، ضمن الآثار الخفية المترسبة في ذاكرة الماضي الذي يعكس التجربة الجماعية للخبرة الانسانية في حياتها الأولى ، تكون قد انحدرت تدريجياً من خزان الأفكار الأولى للعقل البشري في بنيتها السيكولوجية المتدرجة في صورة وراثية •

(٢٥) قراءة ثانية لشعرنا القديم / دار الاندلس بيروت ص ٥٣

ج ـ المنحى الاجتماعي النفسي :

لقد اعتمدت بعض الدراسات ، التفسير النفسي الاجتماعي[٢٦] حقلاً لبحثها في استكشاف معالم صورة المكان في المقدمة الطللية ، وذلك لما وجدت في هذه الصورة من قيمة دلالية، أكثر ارتباطاً واتصافاً بحياة العربي خلال هذه الفترة الزمنية التي أدرك فيها صورة المكان ادراكاً حسياً بتصوراته الذهنية في تفاعلها مع العناصر الداخليه للذات الجماعية ضمن حيز مكاني ينظمون من خلاله حياتهم الاجتماعية بقوانين وأعراف من أجل المحافظة على التماسك العام ، الذي ينظم علاقتهم البشرية في جميع المجالات ، سواء ما كان منها إرادياً ، أم غير إرادي ضمن طبيعة التفاعل في اطاره الحضاري ، المنحدر في سلوكه الفطري من المضمون الباطني للوعي البشري في صورته البدائية ، ولا سبيل الى معرفة ذلك إلا من خلال استكناه الوعي البشري في مضامينه اللاشعورية المتوارثة بيولوجياً •

إن صورة المكان ضمن هذا الاطار هي أول أداة يتفاعل معها المرء ـ بعد اللغة ـ في مراحل حياته الأولى ، وذلك ما عبر عنه الشاعر الجاهلي حين وقوفه على الطلل « من خلال التجربة الفردية عن القضايا الوجدانيةوالروحية والحيوية للجماعة•••فالنسيب والوقوف على الأطلال ووصف الرحيل والظعائن ، صور متكاملة لشعور عام

(٢٦) فرع من علم النفس يهتم بدراسة شعور الفرد واستجابته لمثيراته الداخلية البحتة وشعوره بالأفراد الآخرين وتأثيره فيهم وتأثره بهم • كذلك شعوره بالبيئة المحيطة به وتفاعله معها • ينظر د. عباس محمود عوض : في علم النفس الاجتماعي / دار النهضة العربية ١٩٨٠ ص ١٢

بالفقد ، لم يكن خاصاً بالشاعر وحده ، بل كان شيئاً من صميم حياة الجماعة نفسها »[٢٧] ، في مجال العلاقات والظواهر المتبادلة بينهما ، وحتى عندما يعبر المرء عن حياته ، ويفرط في ذاتيته في تداخلها الكاس مع الطبيعة ، فانما يكون تفسيره هذا — دون وعي منه — انعكاساً للحقيقة المطلقة في هذا الكون ، « ومغزى ذلك كله أن تجارب الشاعر الجاهلي قد اختلطت بتجارب الجماعة القبلية التي ينتمي إليها — وفي عبارة أوضح ، إنه راح يرى ذاته من خلال ذات القبلية ، ويعبر عن نفسه من خلال التعبير عنها • وإن تضييق مفهوم الذاتية أو بسطه لا يخرج بالشعر أو يدخل به الى التعبير الذاتي الخالص أو الجماعي العام ، ولكن الذي يعول عليه هو امتزاج تجربة الفرد بتجربة الجماعة »[٢٨] لذلك تنطبع الأفراد وترتقي تبعاً للظروف المحيطة بها • والادراك التصوري للمكان الذي يعيش فيه ، بوصفه الصورة التي يلتقي فيها المرء بالمجرد ، فتحدث حركة في المشاعر ، وهو ما عبر عنه يوري لوتمان بقوله : « إن الانسان يحاول دائماً أن يقرب لنفسه المجردات من خلال تجسيدها في الملموسات ، وأقرب هذه الملموسات هي الاحداثيات المكانية »[٢٩] •

والواقع أن صورة المكان في مرحلة عمر الانسان الأولى بدءاً من الاطار الأسري الضيق الذي يواجهه ، يكون بمثابة الموجه الفعال

(٢٧) د. عبد القادر القط في الشعر الاسلامي والأموي / دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٩ ص ٢٧٤

(٢٨) د. ابراهيم عبد الرحمن : قضايا الشعر في النقد العربي / دار العودة ١٩٨١ ط ٢ ص ١٢٠ ، ١٢١

(٢٩) لوتمان (يوري) : مشكلة المكان الفني / تر : سيزا قاسم دراز مجلة ألف عدد خاص بجماليات المكان ع٦ ، ١٩٨٦ ص ٨٥

لجميع وظائفه النفسية والانسان بطبيعته يعكس الخصائص الموروثة في اطارها الرمزي لجميع تصوراته الأولى حتى وان كان ذلك دون وعي منه ، وذلك ما عكس حياة العربي خلال هذه الفترة التي عبر فيها عن ذاته المنعكسة في تفاعلها مع السلوك الاجتماعي الذي استجاب لصورة المكان بمثيراته ومؤثراته الخارجية التي أفرزت الصورة « الطللية لتكون أبرز تجلياته التي ينبض بها صورته وهيئته الداخلية ، ويعبر من خلالها عن ماهيته ، ومضمونه • فهي اذن ، أرقى افرازات وعي الواقع »[٣٠] المتجسد في البيئة الحضارية بكل ما تحمله من رموز ودلالات لا شعور البشرية الذي يمت بصلة وثيقة بماضي الجماعة ، « وربما أفضى بنا مثل هذا المذهب الى القول بأن المجتمع الجاهلي كان يرى رؤية مخزونه في اللاشعور الجمعي ، وربما في الشعور الجمعي ، لأن المجتمع كان واعياً لاندثاراته ، وتفسخاته التاريخية العابرة . بدليل حفظه لأساطير ذلك الاندثار »[٣١] • فاذا كان الجانب الأول الذي يمثل الحياة الغابرة وانحدارها الينا عن طريق اللاشعور الجمعي ، يبدو صحيحاً في نظرنا ، فان ما أوكله الأستاذ يوسف اليوسف الى وعي الشاعر في حنينه الى الماضي من خلال الشق الثاني للفقرة السابقة « بدليل حفظه لأساطير ذلك الاندثار » ، فان ذلك في رأينا يعد تعسفاً في حق تفكير العربي خلال هذه الفترات التاريخية التي لا تستند على ما يؤكد هذا الدليل ، لسبب بسيط هو أن كل ما نقل إلينا جاء عن طريق التواتر بالرواية الشفوية ، وكل ما يتم نقله عن طريق الشفوية ، لا بد أن يفقد مزاياه الحقيقية • وبخاصة إذا تعلق الأمر بفترة زمنية بعيدة ، حيث لا يجد المتتبع لهذا الماضي

(٣٠) يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي ص ١٣٦

(٣١) المرجع السابق : ص ١٣٩

أمامه إلا عتمة المجهول التي لا يمكن فيها ربط الحاضر بالماضي إلا عن طريق الاستنتاجات الافتراضية .

إن اللحظة الطللية في وظيفتها النفسية الاجتماعية هي برهة تتوافق فيها قوة الاحساس بأساليب السلوك التقليدية وتقوية الرقابة القاسية للأنا في توحدها مع الطاقة الشعورية للذات الجماعية التي تحجب عاطفة الأنا ومشاعره الغريزية ، ومن هنا كان فهم الظاهرة الطللية في نظر يوسف اليوسف نابعا « من القهر الذي يتعرض له اللبيدو وبفعل الرقابة الاجتماعية الكابحة ، أو بفعل ما تمارسه التقاليد من حظر وكظم عليه . فالرسم الدارس لحظة ممتازة ينكشف فيها الجذب والتدمير معاً ، غير أنه فوق ذلك ، وفي الوقت عينه أيضا ظاهرة نفسانية اجتماعية تبين ما يلحق بالفرد ، مأخوذاً على أنه كلية مجردة ، من احتجاز جنسي يحول دون التلبية المباشرة ، وتفريغ المشحون الجنسي »[٣٢] .

إن الذات المفردة في توحدها مع الذات الجماعية ، تعكس الواقع الاجتماعي ، على أن يتجاوز هذا التصور ، انعكاس المرآة للواقع الخارجي الى محاولة تشكيله ، ضمن ما يتفق مع معطيات الذات الجماعية . وذلك ما رآه ماركس في قوله: «إن ضمير الانسان يحدده وجوده الاجتماعي ، وهو مضمون لا يسع النظرية الفرويدية إلا أن توافقه . ولكن الفرويديين يذهبون إلى أبعد من ذلك ويوضحون أن العلاقة بين الأنا الشعوري والعالم الاقتصادي الخارجي ليست في اتجاه واحد ، وأن الأمر لا يتعلق بصلة سلبية للأنا في مواجهة العالم الخارجي ولكن بصلة يبحث الأنا من خلالها بطريقة ايجابية ، عن

(٣٢) المرجع السابق : ص ١٤١

وسائل للتعبير عن دوافع الأنا الأدنى »[٣٣] في سلوكه التفاعلي ضمن استجابة واعية تنعكس بدورها على الذات الشاعرة التي تكسب صبغة الحياة الاجتماعية . وقد سار الشعر الجاهلي في هذا الاطار ــ بحسب النظرية الاجتماعية ــ من حيث كونه يشكل مسارا اجتماعياً في توحد العلاقة بين الشاعر في التعبير عن مشاعره الذاتية في صورة الطلل ، وباقي الموضوعات ، والأغراض التي يعرفها الشاعر ، وبخاصة تعرضه لصورة الحبيبة التي ربطها الشعراء بصورة المكان ، فكانت علاقة المكان بالحبيبة علاقة ولاء ، تحركها انفعالات الشاعر التي يعززها وقوفه على هذا المكان وهو يبكي فيه أحباءه ، من خلال شخصية صورة المكان في ظاهره العام للطلل الذي يخفي في داخله أماكن فرعية[٣٤] ، تحمل في دلالاتها مجموعة من الصور « تبرز علاقة عامة بين الأرض والسلام ، ولكنها حصيلة علاقات متعددة قطبها الفاعل الموحد الشاعر بصفته فرداً انسانياً يتعامل مع موجودات الحياة الاجتماعية في عصره »[٣٥] ، حين يخضع للسلطة التقليدية التي

(٣٣) ينظر ، روبن اسبورن : الماركسية والتحليل النفسي / تر سعاد الشرقاوي ، دار المعارف ط ٢ ، ١٩٨٠ ، ص ١٠٨ ، ١٠٩

(٣٤) مثل : سقط اللوى بين الدخول فحومل (امرؤ القيس) ــ برقة ثهمد (طرفة) ، حومانة الدراج فالمتثلم ، ودار لها بالرقمتين (زهير) ، مِنى الغول والرجام ، مدافع الريان (لبيد) ، العلياء فالسند (النابغة) ، بالجذع ، بالدوم ، بين بحار فالشرع (بشامة بن الغدير) ، لمن الديار عفون بالحبس (الحارث بن حلزة) ، الا يا ديار الحي بالبردان (عميرة بن جعيل) . وغير ذلك كثير .

(٣٥) د. عبد القادر الرباعي : معلقة زهير والبنية الاجتماعية في العصر الجاهلي مقال في مجلة المعرفة السورية . ع ٣١٨ ، ١٩٨٠ ، ص ١٣٦ .

تسيطر على العلاقات بكل مجالاتها ، وهو ما يحدد بشكل قياسي حياة الفرد الذي يعيش صراعاً داخلياً ، يشعر به في مصدر تفكيره المنطقي من خلال الأنا والأنا الأعلى الموجه الأخلاقي ، الذي يدفع ضمير الأنا الى الرقابة بطريقة لا شعورية ، وذلك ما وقع للشاعر الجاهلي لسان القوم ، حين واجه التحدي من روح قساوة ضمير الأنا الأعلى ، وقساوة الحل والترحال وعدم الاستقرار ، في صراع قائم بين البحث عن الهوية ، واثبات الذات ، وهو أمر شديد الأهمية، لأن الشاعر يربط من خلال ذلك « الانهدام الحضاري بالتشرد الجماعي ، فكأنما هناك علاقة تضايق بين أطلال الحضارة وتشرد السكان ، وكذلك بين تشرد السكان نتيجة لقحل الطبيعة ، وبين أطلال الحضارة ، فكلتا الحالتين تمثل الاستقرار »[٣٦] ، والارتطام في المجهول التائه الذي يدفع بالشاعر الى الانتكاس من خلال الصدمات التي تعرض لها ، والتهدم المكاني الذي أثر بدوره في التهدم النفسي ، حين تصديه للحركة الزمانية المعبرة عن مشاعره الخفية الحزينة ، وذلك ما جاء به الدكتور عبد القادر الرباعي ، حين تعرضه لمعلقة زهير ، معتبراً أن ذلك يؤدي حتماً إلى احباط الذات ، ودفعها إلى الانتكاس بدلاً من الاستمرار ، ولكن النفس المتكسة ، كما صورها زهير في شريحة الأطلال ليست بالضعيفة لتقهر فتسكت ، أو تسجن فتهدأ ، وتطلق التمرد ، بل هي نفس تحاول لأنها لم تضع في عرفها مبدأ الاستسلام .

ان الدافع إلى الخلف يجعلها تقف وقفة حساب مع المجتمع الذي يهدم ذاته بيده دون وعي ، والزمن كفيل هنا باسعافها ، لأنها وهي

(٣٦) يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي ص ١٥٨

تتراجع ، تعبر عن الزمن الى الوراء لتسير عبر ماضيه ، حتى تصل إلى حاضره ، فترسم للمجتمع من جديد آنيه ومستقبله[٣٧] .

لقد أصبحت صورة الطلل في نظر الدراسات الاجتماعيةالنفسية صورة مأساوية مشروطة بالعلاقات الاجتماعية في فضاء الصحراء ، وارتباطهم بالمكان الخالي المعبر عن ضياع الشاعر ، والذي تربطه بقومه رابطة التفكير الجمعي ، بوصفه المحصلة التي يشترك فيها الوعيفي طابعهالاجتماعي، وهي فكرة تتفق الىحد ما مع ما جاء بهيونج Jung في تعبيره عن اللاشعور الجمعي في كونه : « ينحدر من السابق إلى اللاحق ، ويكون متحداً لدى الأفراد جميعاً »[٣٨] . ومن هنا يتطور الاطار السيكولوجي بناء على تطور البنية الذهنية للشريحة الاجتماعية غير أن ذلك لا يعطي المدلول الواضح الذي من شأنه أن يبين فكرة التمايز بين الذات المبدعة والمجتمع ، من ذلك أن الشاعر على الرغم من تأثره بالخبرة الجماعية ، إلا أن ذاتيته تطغى على نتاجه الفني ، النابع من قدراته ، ومعارفه العلمية ، وقد تكون هذه الذات حاملة معها العناصر الأولى للضمير الجمعي بالتدرج عن طريق الأجيال دون وعي منهم الى الذات الفردية اللاحقة في أصالتها الفنية الجمالية التي لم تنشأ في الأصل من مصدر اجتماعي صرف ، لأن الفن مع ذلك هو فيصميمه ظاهرة بشرية قد نبعت من أصل فردي ، ولهذا يقول ريبو Ribot إن الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد ،»[٣٩] .

(٣٧) ينظر : معلقة زهير والبنية الاجتماعية في العصر الجاهلي (مجلة المعرفة السورية) ص ١٣٧ ، ١٣٨

(٣٨) د. علي عبد المعطي محمد : فلسفة الفن (رؤية جديدة) دار النهضة العربية ١٩٨٥ ص ١٤٩

(٣٩) د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن / دار الطباعة الحديثة ص ١١٧

إن الشاعر الجاهلي الذي انطلق من ذاته في لوحة الطلل ليعبر عن مجتمعه ــ سواء أكان ذلك بوعي أم بغير وعي منه ــ أراد أن يقول ظاهرياً من خلال رسمه لوحة الطلل ، أنه كان في يوم ما عالقاً بهذا الكون الأرضي الذي تربطه به رابطة الانتماء ، وحرية التنقل ضمن هذا المكان اللامتناهي ، أما وأنه أصبح ضيقاً ضيقة النفس لارتباطه بالقفر والفراغ ، بعدما كان مرتبطاً بالدفء والألفة ، فذلك ما يوحي ــ باطنياً ــ بصورة التهدم النفسي الذي طالما أرق مضجعه ، الأمر الذي أشعره بغربة النفس ، لا غربة المكان ، فحسب ، فتناول صورة التهدم بنفسية متألمة ، وقد دفعته هذه النفسية الى أن يتوقف في ساحة التهدم يتملاه جيداً ، والتملي هذا يقوده إلى تلمس ما بقي من آثار تنبيء بصور ما لهذا التهدم(٤٠) .

من خلال ما تقدم ، وفي ضوء هذه الدراسات الحديثة ، نجمل القول في أن المكان عبر ما رسمه الشاعر الجاهلي في لوحة الطلل ملجأ ينحني في ظله ليرى ذاته من خلال وجوده ، وقد أكسب هذا المكان دلالات خاصة ، بقدرته الواعية من خلال معايشته لهذا المكان الذي كان في يوم ما ينعش مشارفه ، وآماله ، بوصفه الملجأ الذي يأوي إليه ، ويمثل شخصيته ، لأن الانسان في هذه الحالة « لا يحتاج فقط الى مساحة فيزيقية ، جغرافية يعيش فيها ، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره ، وتتأصل فيها هويته ، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية ، شكل الفعل على المكان ، لتحويله الى مرآة ترى

---

(٤٠) ينظر : د. عبد القادر الرباعي : معلقة زهير والبنية الاجتماعية في العصر الجاهلي (مجلة المعرفة السورية) ص ١٣٧

فيها الأنا صورتها »(٤١) ، في وظيفتها المكانية الآمنة بالاستقرار ، وفي غياب هذا التصور عاش الانسان العربي ضمن التركيبة الاجتماعية في ثنائية ضدية مغلقة بين الكون المادي في حياته اليومية ، وسكون الحس الروحي ، الذي أفقده قيمة الدفء العاطفي ، في تفاعله مع الادراكات الشعورية التي حاور من خلالها نفسه في معنى الحياة ، ويلتمس لها العون حين يخاطب الطلل الذي ارتبطت صورته بالماضي ، او الزمن المفقود ، فاعتبر الشاعر ــ عبر ذلك ــ بأن عمره قد ولى ، وهو لذلك يقف ، وسيتوقف لكي يعالج هذا الشعور ، لكي يصور نفسه أنه حي يملك عقله زمام الماضي ، ويعيد تخيله ، وتمثله . كل هذا وهم نشيط ، ولكنه لا يستطيع أن يفرغ منه ، وقد أخذ البكاء شكل الطقوس الجماعية ، وأصبح العقل العربي في العصر الجاهلي مشغولاً بمشكلة الموت الذي يتجسد في الطلل(٤٢) المرتبط بالحنين الى الماضي في صورته المتجسدة في الاحساس بالفناء .

لذلك تبقى صورة المكان في كيانه الحقيقي للذات التي تعاني فيه من الوحدة صورة ثابتة ماثلة في تشخيص لوحة الطلل ، ــ كذلك صورة الانسان الذي ينتظره مصيره . مثل مصير الطلل ، فالشاعر ينظر إلى نفسه من خلال الطلل ، فيدرك أنه لا محالة زائل ، ولن يبقى منه إلا العظام مدفونة تحت التراب ، كما زالت هذه الديار ، ولم يبق منها إلا هذه البقايا العالقة كبقايا رفات الميت التي لم تعد نافعة ، ومن ثم يكون الطلل صورة لاحساس الشاعر بالزوال ، فكما أن الطلل يمثل صورة لغياب جزء من أجزاء الحياة ، على أن يحيا في

---

(٤١) يوري لوتمان : مشكلة المكان الفني : مجلة الف ص ٨٣

(٤٢) ينظر د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ص ٢٣٦ ، ٢٣٨

صورة أخرى عند الارتحال ، فكذلك الانسان فهو الشاعر زائل ، يخلفه غيره في أي مكان وفي أي زمان[٤٣] .

إن وجود الذات التي عبر عنها الشاعر في لوحة الطلل يعد وجوداً غير مستقر ، وفي ظل هذا الوجود المنغلق على الذات فقد الشاعر مكانه الحسي ليتوه عبر الخيال في المبهم ، من حيث كونه أراد أن يبحث عن عالم آخر ، أرحب ويحسم فيه ذاته ، ويسجدها ، يستدعي من خلال حضوره المفقود الماثل في استمتاع الشاعر بملاذ الحياة ، كما حددها طرفة بن العبد في قوله[٤٤] :

فلولا ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ حاجةِ الفتى
وجَدِّكَ لَمْ أَحفِلْ مَتى قامَ عُوَّدي

فمنهُنَّ سَبْقي العاذلاتِ بِشَرْبَةٍ
كُمَيتٍ مَتى ما تُعْلَ بالماءِ تُزْبِدِ

وكَرّي ، إذا نادى المُضافُ ، مُحَنَّباً
كَسيدِ الغَضا ، نَبَّهتَهُ ، المُتَوَرِّدِ

وتَقصيرُ يومِ الدَّجْنِ ، والدَّجْنُ مُعجِبٌ
بِبَهكَنَةٍ تَحتَ الطِّرافِ المُعَمَّدِ

---

(٤٣) ينظر : عبد القادر فيدوح : القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد ص ١٠٥ وينظر ايضا : دراسة الادب العربي د. مصطفى ناصف ص ٢٣٨

(٤٤) ديوان طرفة : بشرح الأعلم الشنتمري ، تح/ درية الخطيب ، ولطفي الصقال ، دار الكتاب ١٩٨٥ ص ٣٢ ، ٣٤

فهذه أمور ثلاثة تحدد توجهات الشاعر الجاهلي القائمة على السعادة التي تكمن في اللذة ، ليقضي على هاجس الدهر ، وفي ذلك تأكيد لاشعوري بعلامات النصر لهذه الذات التي طاف بها الى عالم المدركات ذهنياً لتأكيد الوجود ، وذلك كله من خلال تحديد القيمة المتأملة في نوعية مكان الطلل ، لأن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال — على حد تعبير باشلار — « لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ، ذا أبعاد هندسية ، وحسب ، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط ، بل بكل ما في الخيال من تحيز . إننا ننجذب نحوه ، لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية »[٤٥] . من قطبي الصراع الدائر بين الوجود والعدم ، وتمجيد لحظة الانتصار على تهديم الضياع ضمن عالمه المفقود .

إن صورة المكان في لوحة الطلل وفق هذا المنظور لا يمكن اعتباره صورة واقعية ، وإنما تجاوزت ذلك الى اعتباره مثلاً أعلى ، يرمز من خلالها — دون وعي منه — إلى استرجاع الماضي والحنين الى الفردوس المفقود ، أو كما يقول يونج : انبعاثاً للمثل القديمة في صميم اللاوعي ... بحيث أن الوقوف عند الأطلال ليس عودة إلى الجاهلية بقدر ما هو عودة الى أعمق الرموز في تاريخ اللاوعي العربي ، الأطلال صورة مربوطة بالصحراء ، والصحراء رمز كياني في أعماق النفس العربية[٤٦] في شعورها المتفرد بالتعالي على الآخرين ، فأدى

---

(٤٥) جماليات المكان : ص ٣١

(٤٦) ينظر : ادونيس : الثابت والمتحول (بحث في الاتباع والابداع عند العرب) ، (الاصول) دار العودة بيروت ط ٣ ، ١٩٨٠ ص

بهم ذلك الى الغربة المكانيـة في البعد والهجـر ، والانفصال عن الآخرين ، والاغتراب النفسي في مسيرته الحضارية ، من حيث ضياع الغاية الآمنة بالاستقرار . كل ذلك كان مدعاة لتوهج الشاعر مـن وجوده المتألق بالتوتر والقلق في غياب ما يوحد عالمه الروحي الـذي يطمئن حياته .

* * *

الفصل الثاني

الوحدة الفنية في القصيدة القديمة

- الوحدة العضوية في النقد القديم
- بنية القصيدة في النقد القديم
- تطور مفهوم الوحدة العضوية في النقد الادبي الحديث.
- الخيال والوحدة العضوية
- الوحدة الحيوية
- وحدة الموضوع ووحدة المشاعر
- وحدة الصراع من أجل البقاء
- وحدة الشعور الملون

موضوع الوحدة في العمل الأدبي من الموضوعات التي طرقها دارسو الأدب ـ والفن عموماً ـ منذ القدم ، ويقصدون بها التحام النص الابداعي، وارتباط أجزائه من حيث وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر ، ارتباطاً عفوياً ، وتجدر الاشارة إلى أن أول من اعتمد هذا المقياس هو أرسطو في دراسته للفن ، وما يستلزم فيه من تناسق الأجزاء بعضها ببعض لتكون فكرة موحدة ، غير أن الوحدة التي دعا إليها أرسطو تضمنت الوحدة العضوية في المسرحيات والملاحم ، بفعل تام يقتضي منه أن يكون له بداية ووسط ونهاية ، و « أن يكون الفعل واحداً وتاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث اذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن ان يضافه ، أو ألا يضافه دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل »[1] ، غير أن وحدة الفعل هذه التي اعتمدها أرسطو لا ترتبط بوحدة انتساب الأفعال إلى الأشخاص ، لأن ذلك من شأن التاريخ ، وليس الشعر الذي يقتضي فيه الوحدة الحقيقية التي تجعل من مدار الفعل فيها كتلة واحدة ، تعتمد على الكل دون الجزء الذي يعزى إلى المسائل التاريخية .

---

(1) ارسطو : فن الشعر تر/ عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ط ٢ ، ١٩٧٣ ص ٢٦

الوحـدة العضويـة في النقـد القديـم :

أما مسألة البحث في الوحدة العضوية في النقد العربي القديم ، فلم يهتم بها النقاد بقدر ما كانوا يهتمون ببناء القصيدة الذي كان يقوم على وحدة البيت حين يركز فيها الشاعر طاقته النفسية ، أما ما عدا ذلك من تضمين[٢] ـ مثلاً ـ فكان عيباً ، حتى ولو كان صادراً من أفحل الشعراء ، كما جاء على لسان النابغة الذبياني[٣] :

وهم شَهدُوا الجِفارَ على تميمٍ
وهم أصحابُ يومِ عكاظَ ، إنّي

شَهِدتُ لهمَ مواطِنَ صادِقاتٍ
شَهِدنَ لهم بحُسنِ الظّنِ منّي

أو كما جاء في قول الفرزدق[٤] :

يجودُ وإنْ لم ترتحِلْ يا بنَ غالبٍ
إليهِ ، وإن لاقيْتَهُ فهو اجْودُ

مِنَ النّيلِ اذْ عَمَّ المَنارَ غثاؤهُ
ومَنْ يأتهِ مِنْ راغِبٍ فهوَ اسْعَدُ

(٢) التضمين : من عيوب القافية في نظر القدامى . وهو الا يستقل البيت بمعناه ، يكون المعنى فيه مقسوما بين بيتين .

(٣) النابغة الذبياني : الديوان : تح وشرح كرم البستاني دار صادر ص ١٢٣ ، ١٢٤

(٤) الديوان : تح كرم البستاني ، دار صادر بيروت ١٩٦٦ ، ١/١ ص ١٤٩

لقد بدت القصيدة في نهج خاص يقتدى به في بنيتها التي تحتوي على أبيات مفردة تجمعها قافية توحد نظامها البنائي الخارجي المتعارف عليه من مقدمة ، ووصف ، وموضوع ، وحنين ، ثم يختم ذلك بحكمة يعبر فيها عن رؤيته للوجود ، لأن التجربة قد تكاملت ، والطاقة الشعورية قد استنفذت ، والشاعر المجيد في نظر القدامى « من سلك هذه الأساليب ، وعدّل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ الى المزيد »[٥] . وبذلك تكون القصيدة التي عهدناها على هذا الشكل النموذج الأعلى ، والموروث الفني المثال الذي لا يمكن الخروج عليه ، ومن ثمة كانت هذه القصائد في مظهرها الخارجي مفككة البناء وفق ما اتفقت عليه معظم الدراسات الحديثة بحيث يستطيع القارىء أن يقدم ، ويؤخر من أبياتها دون أن يخل ذلك بالمعنى[٦] ، غير أن هذا النموذج المثال كان استجابة لظروف العصر فرضته العقلية ، ليصبح هيكل القصيدة مرتبطاً بالذهنية العربية ، في تأكيدها على النزعة الفردية التي أكدت العناية بالاهتمام بالصورة المفردة في البيت الواحد الذي لا يمثل سوى المعنى الظاهري في محتواه .

من الواضح في كلام ابن قتيبة أنه يدعو الى الاهتمام ببناء القصيدة الكلي ، وقد وافقه في ذلك كل من الجرجاني والآمدي اللذين اهتمّا بدورهما بوحدة القصيدة ، وليس وحدة البيت ، وذلك ما نلمسه ضمناً حين تعرضهما للنصوص الشعرية بعدما كان النقد

(٥) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٢١/١

(٦) ينظر تفصيل القول في بحثنا : القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد ، ص ٢٤١ وما بعدها .

يهمل في كثير من الأحايين الأبيات المفردة ، إلا ما كان لها وضع خاص في القصيدة • ولعلنا نستطيع أن ندرك أيضاً من خلال رأي ابن رشيق ضمن قدرة اهتمام النقاد القدامى بموضوع الوحدة العضوية — وقد مثل وحدة أجزاء القصيدة بتوحد أعضاء جسم الانسان وذلك في مثل قوله : « فان القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفي معالم جماله ، ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال احتراساً يحميهم من شوائب النقصان، ويقف بهم على محجة الاحسان »[٧] •

بنية القصيدة في النقد القديم :

من كل ما تقدم ندرك أن موضوع الوحدة في نهج القصيدة العربية القديمة الذي نعهده ، وبحسبما جاءت به الدراسات النقدية، موغل في القدم ، متقدم على من نعرف عند الشعراء الجاهليين الأولين كما عبر عن ذلك امرؤ القيس :

عوجا على الطلل المحيل لعلنا
نبكي الديار كما بكى ابن حذام

أو كما جاء في قول أحدهم :

ما ارانا نقول إلا مُعاراً
او مُعاداً من قولنا مكرورا

(٧) العمدة : ٢/ ص ١١٧

وهذا اعتراف متقدم على أن موضوع الوحدة الذي نهجته القصيدة القديمة أصيل في فن القول عند العرب ، ومتقدم على من نعرف من الشعراء، وقد امتدت أصالته فيما بعد إلى العصور الموالية، من طابعه الابداعي الى أدوات فنية موروثة تقليدية على مر العصور، وهو ما دعا بالشعراء في العصر العباسي الى التمرد على هذه الأنماط التقليدية التي لم تعد تلائم العصر ، سواء أكان ذلك حباً في التطوير أم بدوافع أخرى[٨] ، كان من شأنها النيل من القيم العربية ، ولذلك شاعت في ثنايا شعر أبي نواس روح السخرية من هذه القيم في مثل قوله[٩] :

قل لمن يبكي على رسم درس
واقفاً : ما ضر لو كان جلس

وكذلك قوله* :

(٨) لعل من بين الدوافع التي جعلت أبا نواس يثور على النمط التقليدي للقصيدة : اما بدافع الشعوبية ، او بدافع التظرف والتنادر ، او بدافع تحطيم القيم الأصيلة للعرب .

(٩) الديوان : دار بيروت للطباعة والنشر ص ٣٦٦ .

(*) غير ان محاولته هذه باءت بالفشل لما صدر عنه من تمجيد الخمر التي استبدلها بالطلل في مثل قوله :

دَعِ الرَّبعَ ، ما للربع فيكَ نصيبُ
وما إن سَبَتني زَينبٌ وكَعوبُ
ولكن سبتني البابليّةُ ، إنها
لِمثلي في طول الزّمان سَلوبُ

الديوان ص ٤٣ . فهو في ذلك انما يحافظ على نهج القصيدة كما هو ، مستبدلا محتوى الخمر بمحتوى الطلل .

عاج الشقي على رسم يسائله

وعجت أسال عن خمارة البلد (١٠)

لقد قللت دعوة أبي نواس من قيمة هذه الوحدة العضوية نسبياً ، بما استبدلوه من موضوعات أخرى تناسب العصر كالابتداء بوصف الخمر ، والقصور والمطايا ، فلم يغيروا من الأمر شيئاً سوى تغيير الابتداءات •

القصيدة القديمة ــ إذن ــ على هذا الشكل الذي عهدناه بها غير متماسكة البناء الخارجي ، وقد تفطن القدامى إلى ذلك فاهتموا بهذا الجانب ، بقدر من العناية من ذلك قول ابن طباطبا : أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فان قدم بيت على بيت دخله الخلل ••• فان الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثلة السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ، ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه الى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً ••• حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً ••• لا تناقض في معانيها ولا وهي في مبانيها ، ولا تكلف في نسجها ، تقتضي كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها »(١١) • في هذا التصنيف يرى ابن طباطبا ، العناية بالمبنى العام للشكل تحسيناً لمظهر القصيدة على النحو التالي :

(١٠) الديوان ص ١٨١ .

(١١) عيار الشعر . تح : عباس عبد الساتر . دار الكتاب العلمية ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٢ ص ١٣١

ــ العناية بجزالة اللفظ في الشعر وانتظامه •

ــ ضرورة الانسجام بين الأبيات •

ــ ضرورة الاهتمام بالصياغة اللغوية •

ــ الاعتناء بالمبنى ، كالصياغة والوزن والقافية دون اهتمام ــ أكثر ــ بالمعاني لأنها مطروحة في الطريق ، على حد قول الجاحظ • لذلك كان اهتمامهم منصباً على صياغة المعاني(١٢) ، وهذه ظاهرة

(١٢) كما عبر عن ذلك قدامه بن جعفر « المعاني كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم فيها فيما أحب وآثر من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه اذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من انه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تاثير الصور فيها ، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة .

ينظر : نقد الشعر تح / محمد عبد المنعم خفاجي / دار الكتب العلمية بيروت ص ٦٥ أو كما جاء في راي ابي هلال العسكري قوله : وليس الشان في ايراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وانما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه . ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتاليف ... وليس يطلب من المعنى الا ان يكون صوابا .

كتاب الصناعتين ص ٦٣ ــ ٦٤

عامة بين كل النقاد الذين أولوا اهتمامهم بعلوم البلاغة ، والتحليل ذي الطابع النقدي المحكم في قوانينه ومقاييسه البلاغية المستمدة من أثر معارف أخرى .

لقد كان وعي ابن طباطبا بالتفاتته النقدية المبكرة في هذا الشأن صائباً من حيث كونه دعا الى تنسيق القصيدة ، يربط فيها الشاعر أولها بآخرها بلا انفصال للمعنى ، وذلك ما أسماه حازم القرطاجني بمذهب التفريع وهو « أن يصف الشاعر شيئاً بوصف ما ، ثم يلتفت إلى شيء آخر يوصف بصفة مماثلة ، أو مشابهة ، أو مخالفة لما وصف به الأول ، فيستدرج من أحدهما إلى الآخر ... فيكون ذكر الثاني كالفرع من ذكر الأول ... وينبغي أن تكون النقلة من أحد المعنيين إلى الآخر فيما قصد فيه التفريع متناسبة ، وأن يكون المعنى الثاني مما يحسن اقترانه بالأول ويفيد الكلام حسن موقع من النفس ، وما وقع من التفريع غير متناسب الوضع ، ولا متشاكل الاقتران لم يحسن ، وكان من قبيل التذييل والحشو الذي لا يحسن »(١٣) ، كما جاء في قوله عن الوحدة في موضع آخر يتنكر فيه الى اشتراط جودة الشعر بجودة البيت ، ولذلك يستوجب من القصيدة « أن تكون متناسبة المسموعات والمفهومات حسنة الاطراد ، غير متخاذلة النسج ، غير متميزة بعضها عن بعض التمييز الذي يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية ، أو معنوية يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز ، أو العجز من الصدر . والقصائد التي نسجها على هذا مما تستطاب(١٤) ، وهو في ذلك انما

(١٣) منهاج البلغاء وسراج الادباء : ص ٥٩ ، ٦١

(١٤) المرجع السابق : ص ٢٨٨

يقصد أن تكون القصيدة محكمة البناء في ربط الصلة بين أجزائها التي تفرضها طبيعة الموضوع ، تؤدي في مجموعها معنى موحداً . وهذا ما يوضح لنا بأن حازما كان ينظر الى القصيدة على أنها مجموعة أجزاء متماسكة تحكمها وحدة متكاملة ، وقد نفهم من ذلك أنه يوحي الى وحدة البنية الفكرية التي تتضمنها وحدة الشاعر ، ضمن ما تنتهجه القصيدة في بنيتها الداخلية ، من حيث صلتها بالتجربة الذاتية للمبدع .

تطور مفهوم الوحدة العضوية في النقد الأدبي الحديث :

لقد دأبت الدراسات النقدية على وصف ما يطلق عليه « عصر الانحطاط » بأنه مرحلة مظلمة في تاريخ تطور القصيدة العربية ، ولهذا رأت في محمود سامي البارودي الشاعر الذي أعاد القصيدة العربية إلى مجد قوتها ، وكان رائد النهضة ، ومؤسس اتجاه الأحياء والبعث في الثقافة الشعرية ، ولكن باحثاً مثل أدونيس لا ينساق الى هذه الآراء بسهولة ، ويوجه نقداً لأحكامها ، ويرى أن القصيدة العربية عرفت تطوراً في هذه الفترة لم تعهده من قبل ، ومن بين خصائصها التي تهمنا في بحثنا أنها « أخذت تتحول الى مقطوعة تدور حول فكرة واحدة أو موضوع محدد مما مهد لوحدة القصيدة »(١٥). بينما كان البارودي قد أغفل هذا التطور في بنية القصيدة ، وعاد إلى القوالب الجاهزة في الأشكال القديمة(١٦) .

ومهما يكن من أمر فان عصر النهضة قد أنتج تراكماً شعرياً

(١٥) صدمة الحداثة : دار العودة بيروت ـ ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٥٤

(١٦) المرجع السابق : ص٥٥

ترك فرصة للنقد كي يراجعه ، بعدما ظل معظمهم لفترة طويلة يعتمـد على آرائهم الفطرية ، وغلب على منهجهم الطابع الوصفي ، ولـم يعرفوا ما يطلق عليه اليوم بالدراسات المنهجية التي تستند على قدرة ارتباط الشعر بالعاطفة ، وما تنفعل به الحواس إلا ما جاء منهم متأخراً في العصور الموالية ، حيث احتكوا بالثقافة الغربية وبمدارسها النقدية مع محافظتهم النسبية — على الأقل في المرحلة الأولى — بالموروث العربي الأصيل في كونه يتبع النظرة الكلاسيكية ، إلا ما جاء مـن جماعة الديوان التي قربت الى ميدان النقد العربي النظريات النقدية الغربية ، وهذا ما نلحظه مثلاً عند عبد القادر المازني الذي اعتبـر أن : سبيل الشاعر ينبغي « أنْ لا يعنى بالفكر لذاته ولسداده ووزانته، بل من أجل الاحساس الذي نبهه أو العاطفة التي أثارته ، فربما كان الفكر أصلاً فروعه الاحساس وثماره العواطف ، وربما كان فرعـاً أصله الاحساس ، فالفكر من أجل الاحساس شـعر ، والاحساس شعر ، أما الفكر لذاته ، فذلك هو العلم »(١٧) .

ولم تلق فكر الوحدة العضوية من حيث كونها تمثل وحـدة الموضوع ووحدة المشاعر ، الصدى اللائق لدى النقاد فيما بعد حتى العصر الحديث حين بدت فيه الدراسات تتطلع الى المعارف الانسانية إلى ما وراء الحدود المعرفية الاقليمية ، بقصد الاستفادة من المناهـج الغربية الحديثة ، فكان تأثر النقادالمحدثين بالناقد الانجليزي كولردج بالغ الأهمية على مستوى النقد العربي في هذا الشأن .

(١٧) عبد القادر المازني : الشعر (غاياته ووسائطه) ، دار الصحـوة للنشر — القاهرة — ط ٢ ، ١٩٨٦ ، ص ٧٢

الخيـال والوحـدة العضويـة :

لقد ربط كولردج ملكة الخيال بوحدة العمـل الفني حيـن اعتبره « القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو احساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر »(١٨) ، وهو في ذلك إنما يقصد وحدة الشعور ذات الطاقة الحيوية الوجدانية ، لدفع عملية الخلق وربطهـا بوحدتي الاحساس والصورة ، وقد كان هذا الربط ناتجاً عن ادراك الذات المبدعة للصور والأحاسيس ، على أن ما يميز العمل الفني عن غيره هو أنه نابع من الوجدان في صورته الخيالية ، وذلك ما دعـا إليه في الأثر الفني بوحدة الشعور .

إن ما تجدر الاشارة إليه هو أن ربط الخيال بوحدة العمـل النفسي سابق في الفكر العربي على من نعرف من النقاد الغربيين سواء ما كان صادراً من كولردج أو كروتشه أو غيرهما ممن تعرضوا لربط الخيال بالشعر ، وكان من بين الذين تعرضوا لهذه الظاهرة في الفكر العربي حازم القرطاجني إلى جانب الفارابي وابن سينا — من ذي قبل — لكن حازماً كان أكثر توسعاً وعمقاً ، ولعل في رأيه هذا مـا يبرهن على جعله ماهية الشعر في مبحث القيـاس والبرهان وأثـر المصطلحات المنطقية فيها كالمقدمات والصدق والكذب . وذلك في قوله(١٩) : « ولعل الغلط إنما جرى عليهم من حيث ظنوا أن ما وقع

(١٨) د. محمد زكي العشماوي : قضايا النقـد الادبي بين القديـم والحديث ، دار النهضة بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٩٩

(١٩) ينظر ، منهاج البلغاء ص ٨٣ ، وفي هذا الشأن ما صدر عن ابـن سينا قوله : الاقاويل الشعرية مؤتلفة من المقدمات المخيلة من

من الشعر مؤتلفاً من المقدمات الصادقة فهو قول برهاني ، وما ائتلف من المشهورات فهو قول جدلي ، وما ائتلف من المظنونات المترجحة الصدق على الكذب فهو قول خطبي ، ولم يعلموا أن هذه المقدمات كلها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة كان الكلام قولا شعرياً لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة ، بل ما يقع في المادة من التخييل » .

والمتابع لدراسات القدامى من النقاد والفلاسفة يجد ما يبرهن على أنهم سبقوا الغربيين المحدثين في تعرضهم لكثير من القضايا التي يثيرها النقد الأدبي الحديث ، على الرغم مما يقال عن القدامى من أنهم تأثروا بدورهم بالفكر اليوناني ، إلا أن تأثرهم هذا صبغته الروح العربية الخالصة ، ولا ترقى الى نسبة تأثر نقادنا المحدثين بالمدارس الغربية ، التي فرضت قوتها على الفكر العربي مما جعلنا ندرس فلاسفتنا ومفكرينا القدامى من خلال تعرض الغربيين لهم لاستكشاف معالم التفكير العربي ، كما وقع الشأن بالنسبة لـ : حازم القرطاجني الذي لم نعرفه إلا من خلال تعرفنا على كولردج . وهكذا مع من

حيث يعتبر تخييلها ، كانت صادقة او كاذبة ، وبالجملة تؤلف من المقدمات من حيث لها هيئة وتاليف تقبلها النفس بما فيها من المحاكاة ، بل ومن الصدق» . وقد علق المحقق على ان هذا النص غير موجود في نشرة بدوي .

كما جاء في تعريف حازم للشعر قوله : الشعر : كلام مخيل موزون ، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية الى ذلك . والتئامه من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت او كاذبة ، لا يشترط فيها — بما هي شعر — غير التخييل . ينظر ، منهاج البلغاء ص ٨٩ وما بعدها .

تأثرنا بهم لاحقاً في العصر الحديث سواء فيما تعلق بالوحدة الفنية أم بغيرها من الموضوعات الفكرية والأدبية .

لقد التقت وحدة العمل الفني بوحدة الشعور في فكرنا النقدي من خلال تعرض النقاد الغربيين لهذه الظاهرة ، على أن هناك شيئاً يجمع بين هاتين الوحدتين ، هو قوة ادراك الشاعر للحياة التي تعكس موقفه النفسي الذي يعانيه في تأمله لمعنى الوجود بفضل قوتي التداعي والتخييل اللتين توقظان وحدة مشاعره « من ذلك فان قوة الاستدعاء ليس لها مقابل تعمل معه اللهم إلا ما هو ثابت ومحدود . وقوة الاستدعاء في الحقيقة ليست إلا طرازاً من الذاكرة متحرراً من نظام الزمان والمكان مختلطاً بتلك الظاهرة التجريبية للارادة التي نعبر عنها بالكلمة اختياراً ومعدلا بها . ولكنها ، كالذاكرة العادية سواء بسواء، لا بد أن تتلقى كل موادها معدة من قانون الترابط»[٢٠] .

لقد كان لنظريات النقد الغربي الأثر البالغ في نقدنا العربي ، فتعلق بهذه النظريات كثير من نقادنا المحدثين من مثل جماعة الديوان ، وغنيمي هلال ، مصطفى بدوي ، محمد زكي العشماوي ، وغيرهم كثير من الذين انطلقوا في آرائهم من النقد الغربي ، وسواهم مثل دارسي الأدب من النقاد المعاصرين .

ولو تتبعنا آراء كل هؤلاء النقاد لاتسع بنا الحديث في هذا الشأن ، وفاض مجال القول ، ولوجدنا أنفسنا نبحث في موضوع الوحدة العضوية من حيث جانبها التاريخي ، وحسبنا في ذلك أننا نتعرض لهذا الجانب التاريخي بقصد انارة الطريق لما سيأتي الحديث

---

(٢٠) كولردج : النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة ادبية لكولردج) تر / عبد الحكيم حسان . دار المعارف مصر ، ١٩٧١ ، ص ٢٤٠

بشأنه في موضوع الوحدة النفسية ، في مفهومها الوجداني ، أما ما يتعلق بالجانب النظري العام لمفهوم الوحدة العضوية فذلك مما يصعب على الباحث تتبعه • كما جاء في قول الدكتور مصطفى بدوي[٢١] « إن للوحدة معاني عدة فقد تكون الوحدة هي وحدة المتكلم أو الراوي أي أن الذي يربط بين أجزاء الكلام هو شخص المتكلم فقط • وقد يقصد بالوحدة وحدة موضوع الحديث ••• بمعنى أن الحديث يدور حول موضوع بالذات • وهناك الوحدة المنطقية فنقول : إن الكلام تتحقق فيه الوحدة قاصدين بذلك أن أجزاءه ملتئمة ولا تناقض بينها • وهناك أيضاً الوحدة الشعرية (أو الفنية) » إلى غير ذلك من أنواع الوحدات التي تعرض لها النقاد فيما بعد الدكتور مصطفى بدوي ، والتي تعددت بتعدد المدارس والاتجاهات الأدبية ، كما ارتأينا أن نبينه فيما سيأتي من تقسيم يوضح قدرة الناقد على استيعاب مشاعر الذات المبدعة والأثر الكلي الذي تخلفه القصيدة وانعكاس ذلك على مشاعر المتلقي •

لقد استقى جل نقادنا المعاصرين أحكامهم بشأن موضوع الوحدة في العمل الفني من مصادر فلسفية كانت في معظمها غربية ، وتحقيقاً لابراز معالم تذوقهم النقدي وحسهم الأدبي لجمال وحدة العمل الفني في القصيدة العربية القديمة ارتأينا أن نتتبع ما يوائم هذا الانطباع بفعل تعاملهم مع النصوص القديمة على حسب هذا التقسيم بقصد استكشاف معالم الوحدة النفسية في أوسع معانيها :

أ ـ الوحدة الحيوية •

ب ـ وحدة الموضوع ووحدة المشاعر •

جـ ـ وحدة الصراع من أجل البقاء •

د ـ وحدة الشعور الملون •

(٢١) دراسات في الشعر والمسرح ، عن قضايا النقد الادبي (بين القديم والحديث) ص ١٠٥

ا ـ الوحدة الحيوية :

إن طبيعة الوحدة الحيوية التي جاء بها الدكتور محمد النويهي تختلف في مقاييسها عن أنواع الوحدات الأخرى ، وقد تبين له أن تسميتها بالوحدة الحيوية ، ليس راجعاً عن الرغبة في ابتكار تسميات جديدة « بل نحن مضطرون ـ كما جاء في قوله ـ إلى هذا اضطراراً حتى نميز مفهومها عن مفهوم الوحدة الغربية ، وعن مفهوم الوحدة التي فسرها نقادنا القدامى »[٢٢] ومن تبعهم من دارسي الأدب المحدثين ، وقد حاول أن يبرز ذلك بما فرضته طبيعة بعض القصائد على الرغم من تعدد أغراضها إلا أنها استوفت شروط الوحدة الحيوية التي استخلصها من تطبيقه على همزية زهير بن أبي سلمى ، على اعتبار أنها تعد مفتاحاً لحالته الانفعالية ، هذا المفتاح «الذي سيدخلنا في مختلف أقسام قصيدته وتعمقنا لها هو الذي سيحل لنا متناقضاتها العديدة ، فيؤلف بينها في وحدة حيوية قوية ، إذ يجلي لنا عاطفته المسيطرة المتحدية لكل ما تلقاه من هموم ، المتصارعة مع ما يفرضه التقليد الشعري من الحزن في قسم النسيب ، والغضب في قسم الهجاء »[٢٣] • أما ما جاء في رأي بعض النقاد من أن القصيدة مفككة

(٢٢) الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) ، الدار القومية للطباعة والنشر مصر : ٢/ ٤٥٠

(٢٣) المرجع السابق : ٢/ ٤٥ ، ٤٥٢

ومبعثرة من خلال ما تقدمه من تعدد الأغراض ، فذلك لأن مرد هـذا « التفكك يرجع إلى الشاعر نفسه . وتفسيره يكمن في تعمق حالته الانفعالية • ومن هذا يتضح لنا آننا إذا حاولنا أن نعثر على جامـع يجمع بين الأبيات في نوع من الوحدة فلن نجد هذا الجامع فيما ادعاه أستاذنا الدكتور طه حسين من وحدة معنوية ملتئمة ، متقنة محكمة، ولكن نجده فيما اقترحنا من تأمل في نظرة الشاعر الحيوية وتقبّله لشتى تجارب الحياة على اختلافها وعلى تناقضها أحياناً »[٢٤]، وهكذا تبدو الوحدة الحيوية ماثلة في تصوير تجربـة الشاعر العاطفية التي نقلها في مقطع هذه القصيدة :

عَفَا مِن آلِ فاطمةَ الجِواءُ   فَيُمْنٌ فالقَوادِمُ فالحِسَاءُ

فذو هاشٍ فَمِيثُ عُرَيْتِنَاتٍ   عفتها الريحُ بعدكَ والسماءُ

فذِروةُ فالجِنابُ كأن خُنسَ   النِّعاجِ الطاوياتِ بها المُلاءُ

يَشِمنَ بُروقَهُ ويُرِش اريَ   الجنوبِ على حواجِبِها العَماءُ

تحمّلَ اهلُهـا منهـا فبانوا   على آثـارِ من ذهبَ العَفَـاءُ

كأنّ أوابدَ الثّيرانِ فيهـا   هَجائنُ في مغابِنِها الطِّلاءُ

فلمـا ان تَحَمَّـل آلُ ليلـى   جرتْ بيني وبينهمُ ظِبـاءُ

جرتْ سُنُحاًفقلتُ لها: اجيزي   نوىً مشمولةً ، فمتى اللقـاءُ

لقد طالبتُها ، ولكـل شيءٍ   وان طالتْ لجاجتُه انتهـاءُ

فاما ما فُوَيقَ العقدِ منهـا ،   فمنْ ادْماءَ مرتَعُهـا الخَلاءُ

---

(٢٤) المرجع السابق : ص ٢/٤٥٧ ، ٤٥٨

وامـا المُقلتان فمن مَهـاةٍ   وللدُّرِّ الملاحـةُ والصَّفـاءُ

فصرم حَبلها اذ صرَّمَتْهُ ،   وعادى أن تلاقيهـا العـداءُ

بارِزةِ الفقارةِ لم يخُنْهـا   قِطافٌ في الرِّكاب ولا خِلاءُ

كأن الرحلَ منها فوقَ صَعْلٍ   من الظِّلمانِ جُؤجُؤهُ هواءُ

اصكَّ مُصَلَّمِ الأذنين أجْنى   لهُ بالسِّيِّ تَنُّومٌ وآءُ (٢٥)

لقد كانت استجابة الشاعر للحيوية الطبيعية التي مثلتها هـذه المقطوعة ــ وما يليها ــ استجابة مرتكزة على دور الانفعال المتبادل بين مشاعر الذات وقواها الطبيعية الدافقة ، بل لقد كانت هذه القوى هي السبيل الوحيد في نظر النويهي إلى تحريك هذه المشاعر ، لأن الواقع من حوله تحكمه اجراءات كابحة تتصدى له في وجـه كـل محاولاته سعياً في ذلك الى قهر القوة المتوحشة التي عوضها بالقدرة على اعادة التحاور بين الطبيعة وانفعالاته التي يرتمي بها في أحضان الروح المرحة المتفائلة ، متناسياً ما تقبّلـه من واقع نغمة الذكرى الحزينة ، وليس الجمع بين انفعال الحسرة على الماضي ، وروح المرح في الحاضر إلا دليل على ادراك الشاعر بهاويته ، فيتحد الأسى بالمرح في صورة توحد الذات اليائسة من وقائع الحياة ، جاهدة في ايجـاد عالم مثالي يخفف من وطأة هذا الاحساس ، وهكذا مع شعراء عصره الذين كانت معاناتهم قادرة على فرض الوجود واثبات الـذات في مواجهتها بحقائق الكون وتجارب الحيـاة التي عبرت عنها عاطفـة الشاعر في وحدة القصيدة الحيوية المتعددة الأقسام ، وليست هـذه

---

(٢٥) زهير بن أبي سلمى : الديوان . تح / كرم البستاني . دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٧٩ ص ٧ — ٩

الوحدة في معناها العام « أن تحتوي القصيدة على موضوع واحد ، لأنه ما من قصيدة ذات طول تستطيع أن تنحصر في موضوع واحد لا في الأدب العربي ولا في الأدب الغربي. إنما يتحقق ذلك في القصيدة ذات العدد القليل من الأبيات ، قل من العشرة الى العشرين أو زهاء ذلك . لكن معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة ، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة »[٢٦] التي تتحكم في واقع كائناتنا العضوية وتصوراتنا التخيلية . والشاعر عندما يصف أغراض قصيدته تبعاً لدرجة التنوع العاطفي انما يكون ذلك نتيجة صبغة انفعاله المتعدد الصور ، بحيث ينتقل على الدوام من عاطفة الى أخرى ــ ولو كان ذلك دون شعور منه ــ تحكمها علاقة السبب بالمسبب ، فيكون بذلك قد تحقق مبدأ السبب في علاقة موضوعاته المتدرجة برابطة العلة ضمن تصنيف منظم لأقسام قصيدته التي يجمعها الترتيب العاطفي لمشاعر الذات الحيوية في تفاعلها مع الطبيعة ومع الكون .

ويرى النويهي أن ذلك شيء طبيعي يمكن تقبله ، بل شيء ضروري ننتظره من كل قصيدة طويلة ... ونجد بعد تفكير قليل أن هذا المفهوم لا يتحقق للشاعر إلا إذا توفر له شرطان : أحدهما وحدة الباعث أو الدافع الذي دفعه الى نظم قصيدته ، وثانيهما وحدة الغاية أو الهدف الذي يهدف إليه من نظمها »[٢٧] ، والواقع أن وحدة الباعث هي التي تتحكم في انفعالات الشاعر أكثر من وحدة الهدف ، لأن تحرك الذات المبدعة لا تحتاج إلى أية مفاهيم غائية وإلا ما كان

---

(٢٦) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ٢/٤٣٥ ، ٤٣٦

(٢٧) المرجع السابق : ص ٢/٤٣٧ ، ٤٣٧

هناك اختلاف في القدرة على هذه المفاهيم ، وهو أقوى ما يمكن تصوره من البراهين المؤيدة للغائية . لذلك كان من الضروري في نظر النويهي أن « نستخرج من الشعر القديم نفسه مقاييسه ومفاهيمه التي نستخدمها في تفهمه وتذوقه وتقديره ، ومعنى هذا في موضوعنا الراهن هو أن نقبل كل قسم من أقسام القصيدة القديمة كأنه وحدة مستقلة أو قصيدة منفردة ، فنبذل جهدنا في تعرف جماله الخاص واستكشاف دافعه المستقل وهدفه القائم بذاته ، منفقين أقصى مقدرتنا التعاطفية والتخيلية في تعمقه وتذوقه والاستجابة له »[٢٨] غير أن ذلك لن يكون في نظرنا الا بتشبع الناقد من المفاهيم النقدية الحديثة وأساليب من التحليل التي تتطلب مهارات فائقة في التفسير بعد التشرب من أنواع المعارف ، وبخاصة منها ما يتعلق بالوجدان ، ودراسة السلوك الانساني والتدرج به الى أعماق المشاعر الخفية في اللاشعور الجمعي الضارب في القدم . والشاعر وحده هو القادر على تقريب هذه المشاعر الخفية منا ، والغوص في مشاعرنا الحاملة لقدر من الدلالات والقيم التي تعود بنا الى الأنماط البشرية الأولى حيث يصعب أن تطفو على المنطقة الشعورية إلا بباعث أو شحنة انفعالية ، فتخرج حينئذ خروجاً عضوياً من دائرة عدم التوازن التي تعتري الذات المبدعة ، هذا شيء لن يتأتى للشاعر إلا بعد توافره على رصيد كبير من التجارب العميقة التي تشكل موروثه الجمعي وموقفه من الكون والحياة ورؤيته التأملية العامة .

من هذه النظرة استطاع النويهي أن ينقلنا الى وحدة الباعث الحيوي من خلال عاطفة الشاعر في تجاربه المتعددة واتجاهاته المتناقضة

---

(٢٨) المرجع السابق : ص ٢/٤٤٤

التي شكلت بذلك ابداعاً شعرياً يجمعه مزاج الشاعر المتعدد التجارب لأن « الوحدة المطلوبة لا تحجر الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف في قصيدته ، إنما يشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة لتعددها الى استجلاء وحدة في الوجود أو في موقف النفس البشرية منه »[٢٩] .

لقد بدا النويهي متحرراً من أساليب النقد الغربي في مفهومه للوحدة حين تبين له أنه ينبغي استكشاف مقاييس نقدية عربية خالصة نستخدمها في تفهمه وتذوقه وتقديره ، ولهذا كان في رأينا قريباً من الواقع لأنه لم يصرف جهده في مفاهيم الوحدة الغربية كما أسرف فيها بعض النقاد ممن جاءوا بعده ، كما سيتضح لاحقاً ، والتي لم نجد لها التأثير البالغ منهم في اتباعها .

ب – وحدة الموضوع ووحدة المشاعر :

إن الوجود الذي تشتمل عليه القصيدة في نظر بعض النقاد مستمد من قوة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يجب أن تحتويها كل قصيدة في ترابطها السببي ، وهنا يأتي دور الكشف الذي يوضح لنا خصائص تطور الموضوع في علاقته مع مشاعر الذات المبدعة وعرضها في اطار وحدة شاملة تجمع بين هاتين الخاصيتين ، تبعاً لدرجة ما يثيره الموضوع من انفعالات بحيث تكون مشاعر الذات المبدعة معبرة على الدوام عن النوع الأقرب الى ما يحرك عواطفها « وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي الى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ، على

(٢٩) محمد النويهي : قضية الشعر الجديد . دار الفكر ، مكتبة الخانجي ط ٢، ١٩٧١ ص ١٠٩

أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها ، ويؤدي بعضها الى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر »[٣٠] وبترتيب عناصر موضوعه وفق مشاعره المنبعثة عن هذا الموضوع يستطيع الشاعر التعبير عن التجارب الانسانية في البحث عن كيفية ظهور وجوده على هذا الشكل دون سواه لمقاومة ما هو عليه الآن في سبيل البحث عن عالم آخر يوفر له أسباب العيش السعيد ، وفي أثناء عملية البحث هذه يتحول العالم الخارجي الى طاقة انفعالية يثير عواطف الشاعر قصد استكشاف معالم الحقيقة بتفكيره الطويل « وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه ، وفي الأجزاء التي تندرج في إحداث هذا الأثر ، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية ، ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء ، بحيث تتحرك به القصيدة الى الأمام لاحداث الأثر المقصود منها ، عن طريق التتابع المنطقي ، وتسلسل الأحداث أو الأفكار ، ووحدة الطابع ، والوقوف على المنهج على هذا النحو – قبل البدء في النظم – يساعد على ابتكار الأفكار الجزئية والصور التي تساعد على توكيد الأثر المراد »[٣١] ، من خلال ترابط الصور بعضها ببعض ، وذلك لأن وحدة القصيدة على هذا النمط مبنية على أساس العلل النفسية التي ترتبط في أحداثها بالموضوع اللاحق وفق قانون الترابط ، ومهمة ذلك تندرج في تسلسل أحداث هذا الموضوع تدريجياً الى أن تعطي الصورة الكلية لمضمون الحدث العام في القصيدة ككل وفق وحدة المشاعر التي تنبعث منه .

(٣٠) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث – دار الثقافة بيروت، دار العودة بيروت ١٩٧٣ ص ٣٩٤

(٣١) المرجع السابق : ص ٣٩٤ ، ٣٩٥

وضمن هذا الاطار ينبغي الاشارة الى أن القصيدة الجاهلية خالية في محتواها الظاهري من الوحدة العضوية لأن « الوحدة فيها خارجية لا رباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية»[٣٢] أما ما عدا ذلك فرباط واه ، يجمع أشتات القصيدة وتنسيقها الخارجي ضمن الصور المفردة المركبة والتي من شأنها أن تعطي المدلول الخفي في ذات الشاعر العاطفية للصورة الكلية ، وذلك من حيث مبدأ الفنان الذي يفرض عليه تشخيص الأحداث والأغراض في اطارها الكلي فينقله عبر تجاربه لما يصور احساسه المتباين في شكل صور جزئية على الرغم من تنوع هذه الصور الجزئية التي تجسد الجوهر العام لقضايا الأحداث والأشكال ، والتي من شأنها أن تصبح مؤشراً لانفعالات الشاعر عن طريق ربط هذه الانفعالات بالشكل الخارجي الذي يأتي في اطار ما يسمى بالقصيدة ، يستثير بها انفعال الآخرين ، ومرد ذلك إذا قلنا أن العالم الخارجي هو وسيلة الفنان لاثارة الانفعال فلنا أن نقول أن العلاقة بين العالم الخارجي والعالم الداخلي للفنان كالعلاقة بين الجسد والروح ، وذلك إذا كان الجسد في ادراكه الحسي أداة للروح فهو في ذلك غاية لهذه الروح ، ومعنى هذا أن القصيدة في صورها المفردة تشبه أن تكون خيوطاً تربط مجموع الوحدات بعضها ببعض ، تمتد عليها هموم الشاعر الذائبة التي تبحث عن دفء الانتماء والاستقرار الآمن .

ج ـ وحدة الصراع من اجل البقاء :

إن الصور التي تحملها القصيدة القديمة تبدو ذات علاقة بعضها ببعض من حيث كونها رسمت عاطفة الشاعر المستقاة من

(٣٢) المرجع السابق : ص ٣٩٦

الطبيعة بما يشله العامل الجغرافي[٣٣] لحياة العربي المتصل بالاقليم المنتمي إليه انتماء الاحساس بالصراع من أجل البقاء ، فيكون من شأن ذلك الاحساس هو قدرة الشاعر الفائقة على هبة الخيال الذي توفره له طبيعة الحياة المستمدة من احساساته وتجاربه الخاصة التي تعكس وجوده في هذا الاقليم المحدود ، بحياة متزامنة ، لم تسمح له بالاستقرار الآمن لوجوده ، وبخاصة ما تعلق الأمر بالخصائص المناخية التي وجهت حياته على هذا النمط الذي تعهده . وطبيعي أن يكون عامل المناخ هو المسيطر على قواهم الفكرية ، ولهذا وجدنا الشعراء وهم يطرقون موضوعاتهم يميلون الى ما له علاقة بالحركة . فكان ذلك الفيض الزاخر الذي يوحي بالصور المعبرة عن تشبيهاتهم الحسية بما ينطلي عليها من نزعة مادية بحتة .

وهكذا لو تتبعنا حياة العربي الذي شخّص ما يحيط به من صور مليئة بالحركة ، لوجدنا أن طبيعة هذا النشاط منعكسة على حياته الفكرية ، لأن كل ما وضعه العربي في حياته التي ينتمي اليها بالحرمان شكل وحدة القصيدة في بنائها العام التي تمثل التطور الحتمي لتلك الخصائص المناخية والاقليمية « وربما جاز لنا أن نربط

(٣٣) كما ورد ذلك عند الدكتور محمد زكي العشماوي قوله : « بل اننا لنذهب الى ابعد من هذا فنقول " ان الجفاف والجدب ووعورة الحياة هي التي حددت القيم الاخلاقية عند العرب : فشعور العرب بالضعف امام قوة الطبيعة وقسوتها هو الذي فرض عليهم تقديس القوة والبسالة ، وهو الذي جعلهما مبدأ من مبادئ السيادة عند العربي . » ينظر : قضايا النقد الادبي (بين القديم والحديث) ص ١٢٦ .

بين هذه الحياة وبين بناء القصيدة العربية التي كان ينتقل فيها بسرعة إلى أغراض متعددة . فكنا نرى الشاعر لا يكاد يقف عند معنى من المعاني التي تساوره حتى يتجاوزه الى معنى آخر ، يعن له ، ويخطر بذهنه ، وما يزال حاله على هذه الشاكلة الى أن ينتقل الى غرض آخر ، وهكذا نجد طبيعة هذه الحياة تطبع تفكير الشاعر ، وتدفعه إلى أن يبني جميع أحكامه . ويقرر كثيراً من حقائقه على ضوء هذه الظاهرة التي أحاطت به »(٣٤) ، فاستمد منها موضوعاته التي ميزت قدرته الشعرية الأصيلة في تطابقها مع الواقع بعاطفته السائدة على صوره المعبرة عن تجاربه الشخصية ، التي تمثل نقطة انطلاقه في التفكير فيما يحس به بعمق ما يصادفه في هذه الحياة من قساوة وحرمان ، وما شاكل ذلك من الأمور التي تستثير عواطفه ، وفي هذا الشأن ما يمكن اعتباره من أن الشاعر الجاهلي كان له موقف من الوجود ، وهو موقف متواز مع الحياة من حوله ، ومع الصراع من أجل اثبات الذات ، وهو ما يسوّغ لنا ربط هذا الموقف بحياته الفكرية التي عكست نتاجه الفني ضمن وحدة فنية « يمكن تسميتها: وحدة الصراع من أجل الحياة »(٣٥) وذلك ما يدعونا الى تأكيد القول بأن العربي ظل طوال حياته المملوءة بالحركة الحيوية يسعى الى اثبات ذاته واظهار مقدرته على حدة ما يعانيه ، وقسوة ما يشعر به ، ويجسدها تجسيداً فنياً في ابداعه الشعري .

لقد كانت وحدة الصراع من أجل البقاء ماثلة في جل قصائد الشعر الجاهلي في عناصر بنائها ضمن علاقات داخلية تجمعها أغراض

(٣٤) د. نوري حمودي القيسي : الطبيعة في الشعر الجاهلي ، دار الارشاد ، بيروت ط ١ . ١٩٧٠ ، ص ٢٥٥

(٣٥) قضايا النقد الادبي : ص ١٤١

القصيدة في شكلها الخارجي ، وهذا ما استخلصه الدكتور محمد زكي العشماوي من أن « الوحدة الشعرية التي تمثل وحدة الصراع بين العربي الجاهلي وبين الحياة من حوله هي سمة الشعر الجاهلي كله ... فأنت قادر على أن تحققها في أغراض الشعر المختلفة من غزل ووصف وفخر وهجاء وحماسة وغيرها ، كما أنك قادر على أن تستجليها في غير معلقة لبيد ، فهي متحققة عند امرىء القيس وطرفة وزهير والنابغة وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وغير هؤلاء من الشعراء »(٣٦) غير أن وحدة الصراع هذه لا تعني في نظر الدكتور محمد زكي العشماوي الوحدة العضوية بالمفهوم الحديث للكلمة ، وذلك أن وحدة الصراع تمثل استجابة الشاعر لتجربة شعورية ، حين تشكل عاطفته مجموعة من الصور ، قد تكون مرتبطة بتداعي الماضي واستحضاره عبر قنوات خفية ، تستثير فيه الاحساس المستتر باللاشعور الجمعي ، المنحدر الينا عن طريق الايحاء في شكل رموز تصويرية تعكس تجربة الشاعر في صراعها من أجل الحياة ، كما وصف النابغة ناقته في مطولته التي مطلعها :

يا دارَ ميَّةَ بالعلياءِ فالسندِ

أقوتْ وطالَ عليها سالفُ الأبدِ

وقد رأى الدكتور محمد زكي العشماوي في الأبيات التي يصف فيها الشاعر ناقته على أنها تمثل حدة هذا الصراع من أجل الانتصار على البقاء . وما إسراف الشاعر في وصفها إلا دليل على أنها رمز لموجودات الصحراء عن همّه الضائع كما جاء ذلك على لسان الشاعر في وصفه لها :

(٣٦) قضايا النقد الادبي : ص ١٧٩ — ١٨٠

كان رحلي وقد زال النهار بنـا

يوم الجليل على مستأنس وحد

من وحش وجرة موشي اكارعه

طاوي المصير كسيف الصيقل الفرد

اسرت عليه مـن الجوزاء سارية

تزجي الشمال عليه جامـد البرد

فارتاع من صوت كلاب فبات له

طوع الشوامت من خوف ومن صرد

فبثهـن عليـه واستمر لـه

صمع الكعوب بريئات من الحرد

شك الفريصة بالمدرى فانفذهـا

شك المبيطر اذ يشفي من العضد

كانه خارجـا من جنب صفحتـه

سفود شرب نسوه عند مفتاد

فظل يعجم اعلى الروق منقبضـا

في حالك اللون صدق غير ذي اود

لمـا راى واشـق إقعاص صاحبه

ولا سبيـل إلى عقـل ولا قـود

قالت له النفس إنـي لا ارى طمعـا

وان مولاك لـم يسلم ولم يصـد

فتلـك تبلغنـي النعمـان إن لـه

فضلا على الناس في الادنى وفي البعد (٣٧)

---

(٣٧) الديوان ، تح / كرم البستاني ـ دار صادر بيروت ص ٣١

إن من يمعن النظر في هذه المقطوعة يرى هناك نوعاً من هـذا الصراع ، وذلك حين نركز على تشبيه الناقة بالثور الذي يوحي بالقوة القادرة على مشاق الحياة ومخاطر الصحراء ، ولعلنا ندرك من خلال ذلك أن الصورة نفسها يرسمها العربي البدوي لنفسه ، فالعربي في مجابهته للطبيعة لا بد أن يناضل ، ولا بد أن يحارب ، ولا بد أن ينتصر ، وما صورة الناقة في الشعر القديم إلا رمز لهذا المعنى من النضال من أجل الحياة ، إنها صورة أخرى لدفعة الحياة .. صورة توضح لنا خوف الانسان وقلقه من هاجس الموت الذي لا يرحم :

ارى الموت اعداد النفوس ولا ارى	بعيدا غدا ما اقرب اليوم من غد
ارى الموت لا يرعى على ذي جلالة	وإن كان في الدنيا عزيزا بمقعد
لعمرك ما ادري، وإني لواجـل	أفي اليوم اقـدام المنيـة او غـد
فان تك خلفي لا يفتها سواديا	وان تك قدامي اجدها بمرصد (٣٨)

ولعل أهم ما يمكن تجليه من خلال هذا العرض أن الوحـدة التي نادى بها الدكتور محمد زكي العشماوي إنما جاءت نتيجـة لطبيعة وحدة الفكر والصراع والشخصية الانسانية التي تناضل من أجل اثبات الوجود الذي تمثله هـذه الصور مجتمعة في معناهـا الباطني ، والأبعاد التي يمكن أن تنطوي على اظهار المعنى الخفي في ذات الشاعر سواء أكان قاصداً في ذلك أم عن غير قصد منه ـ بواقع الصراع الداخلي الذي يعطي مدلول الصـور الجزئية في عاطفتها الكلية » وكما تتحقق الوحدة في العمل الفني من التطابـق بين العواطف ، فانها تتحقق كذلك من التباين والتقابل ، ومن القصائد

---

(٣٨) الديوان : ٤٨ ، ١٥٠ .

ما يمكن أن ينشأ بين أجزائها كثير من التجاذب والمقاومة والصراع. ولكن البناء الكامل هو الذي يستطيع أن يلائم بهذه المواد المتصارعة المتباينة درجة عالية من التوازن بحيث يصل في النهاية الى العمل الذي تنصهر فيه جميع الأجزاء، وتعطي في النهاية أثراً واحداً..»[39] يمثل المعنى الكلي لمجموع الصور المترابطة بعضها ببعض في تماسك تام ضمن قرائن تحدد تأملات الشاعر فيما يدركه من تحصيل المعاناة بين الشعور واللاشعور نحو تحقيق غايته التي يسعى من أجلها، وهي شعوره بالوحدة في كل شيء، حتى في عمله الفني، وبذلك يمكن رد مقولة من يدعي بفقدان الوحدة في الشعر العربي على أنها مفككة الأجزاء والترابط، فضلا عن الذين يعتبرون خصائص الوحدة في الفكر الغربي مقياساً لوحدة الشعر العربي، ومرد ذلك راجع إلى أن التعامل مع النص أصبح مغايراً على ما كان عليه في السابق، وهذا يعني أن النقد الحديث يعتمد في تعامله مع النص على التنوع في المفاهيم والمعارف التي من شأنها أن تستكشف لنا خفايا الأشياء حين تستمد فاعليتها وطاقتها الحيوية من لاشعور الذات المبدعة التي توحد في نتاجها الفني ــ حتى ولو كان ذلك دون شعور منها ــ مجموع الصور ضمن قانون الترابط والتوافق بين المحسوس والملكة التخييلية.

أما عن استقلالية البيت وانفصاله عن سائر الأبيات، فمرد ذلك «انما البيت الواحد يمثل خلية حية تعيش مع غيرها من الخلايا في كيان عضوي واحد»[40] تمثله روائع الأدب العربي، وبخاصة منها

(39) قضايا النقد الادبي (بين القديم والحديث): ص 159 ــ 160

(40) المرجع السابق: ص 167

المعلقات التي تتوحد فيها عاطفة الشاعر المعبرة عن موقفه من الحياة، والتي نستطيع من خلالها أن نستكشف عن مدى قدرة احساس الشاعر بعصره «وكل قصيدة تفتقر الى الاحساس بالعصر فهي مفتقرة إلى الفهم الصحيح للحياة الانسانية في ذلك العصر»[41] الذي يمثله الشاعر في نتاجه الفني، وأكثر من ذلك فهو صنيعة محيطه في تصويره له، تتغير مراحل تفكيره بتغير ظروف البيئة غير المستقرة التي تعكس ما ينطبع به في أعماله الرائعة ذات المصدر الحقيقي لروحه المتفاعلة مع العصر، في فكره وسلوكه المهيمن على شعوره الماثل في صراعه ضد قوى القهر، القهر في مواجهة الطبيعة، ومن لون الاحساس بعدم الانتماء الروحي والفكري على حد سواء، بل، القهر من الاحساس بالعصر، والكشف عن روح الانسان المختفية وراء حجاب العصر»[42]، الذي ولّد فيه روح الشعور بالغربة النفسية المتجسدة في ايمانه بالخوف من المصير، فحاول نتيجة لذلك، أن يحقق وجوداً آخر غير الوجود العادي الذي يؤرقه ويقلقه، فلم يجد بدأ من اللجوء إلى أحضان روائعه الفنية ــ بما ترمز إليه في موضوعاتها ــ يكوّن فيها عالمه المثالي، ويسلي بها نفسه، فجاءت هذه الموضوعات فيما تحمله من دلالات رمزية وسيلة للتغلب على أحزانه، متحدياً بها وجوده الواقعي وما يحتويه من صعاب.

د ــ وحدة الشعور الملون:

يبدو من خلال ما مر بنا ــ قبل قليل ــ أن الصورة الشعرية التي رسمتها الذات المبدعة كانت تعبر عن تجاربها الممتزجة بالعواطف

(41) المرجع السابق: ص 178

(42) ينظر، المرجع السابق: ص 187

ذات الاحساسات الحادة ، ذلك لأن هذه الصور تبدو خفية عندما نغوص في المعنى الداخلي للنص ، فهي إذن شيء آخر على غير ما تظهر به في معناها الظاهري، إنها تعبير داخلي تتعاون فيه كل الحواس، وكل الملكات في تحركها عن طريق تداعي الصور المتنوعة التي اعتدنا أن تتذكرها بما يشبهها من قرائن تحرك مشاعرنا ، فتحيا هذه الصور وتنتعش انتعاشاً طبيعياً عن طريق توليد الأفكار واستدعاء المعاني . وعندئذ تتحقق الوحدة الشعورية بين التداعي والحضور ، غير أن صورة امتثال تداعي الوعي* الجمعي هو الأساس في جمع شتات العواطف والأفكار لرسم صورة القصيدة في بنائها الداخلي المستمدة من ذات الشاعر الكامنة في لاشعوره .

وليس تلوين* القصيدة القديمة لمجموعة من الصور الجزئية إلا تطوراً ونماء لاكتمال تكوين الصورة الكلية ، التي يمزجها الشاعر القديم بتصوير احساساته النابضة بالحياة ، ذلك لأن التلوين فطر عليه[٤٣] بحيث يتراءى لك وكأن الشاعر يرسم لك صوراً ملونة

(*) يطلق مصطلح التداعي : (Association) على كل الأفكار التي ترد الى الذهن إما انطلاقا من عنصر معين ، واما بشكل عفوي . وهو مصطلح مستعار من المدرسة الترابطية ، ويعني كل ارتباط ما بين عنصرين نفسيين او اكثر تشكل سلسلتهما رابطة من التداعيات . ينظر معجم مصطلحات التحليل النفسي (جان لابلانش) ص ١٧٠ وما بعدها .

(*) التلوين يأخذ طابع التنوع والتعدد .

(٤٣،٤٤،٤٥) ناصر اسطمبول : تداعي الوعي في الشعر الجاهلي : ص ١٦٦

للوحة عيانية ــ فنية ــ ، وكلما كانت هذه الصور متماسكة بعضها ببعض أدركنا عواطف الشاعر المعبرة عن طموحاته من حيث كون الشاعر الجاهلي يتبدل كل ما من حوله بتلون الوجود ، فيشعر بالتعاسة التي حالت دون حريته ازاء مواقفه من الخوف ، والألم ، والضعف ، وكل ما من شأنه أن يصده عن سعادته ، ويقف حائلاً دون حريته .

ومما لا شك فيه أن الشاعر ــ كأي فنان ــ يريد اجتذاب أكبر قدر ممكن من الشعور بالطمأنينة ، لكن دون جدوى ، فينعكس أثر ذلك في نتاجه الفني ، وهذا ما نلاحظه في روائع الشعر العربي القديم التي تحتوي في ذاتها ــ كما جاء في رأي الباحث ناصر اسطمبول ــ على وحدة الشعور الملون[٤٤] ففي نموها الداخلي التي تحتفظ بها القصيدة ، وذلك ما طبع ــ أيضاً ــ على تعدد أغراضها بمختلف اتجاهاتها المتوزعة على حسب ما تجيش به عواطف الشاعر ، وهذا هو ما نشعر به حين نقرأ القصيدة التي تمثل اتحاد الوثبة النفسية مع ما يليها في تصور الشاعر ، وهو ينقل واقعه الخارجي في المعنى الوجودي الذي يعيش فيه تحت تهديده ، ذلك لأن « التوزّع السائد في الحياة الجاهلية لا يبقى قائما دون أن تصهره الذات ، ويمثل ما يجمع المجال أسباب الحياة المتنوعة تجمع الذات أثر هذا التنوع في وحدة الشعوّر المتباين الذي يقوم بين وحداته : التجاذب القائم على احداث الترابط »[٤٥] ، وإذا كان التوازن السائد في الحياة الجاهلية من شأنه أن يعكس مراحل تصور الذات المبدعة ، فان أثر هذا التوزع نابع من ادراك الشاعر في بناء قصيدته من الارادة الوجدانية في مرحلتها المتأخرة لأن القصيدة القديمة في بنائها المعماري المتعارف

أنُفٌ كلونِ دمِ الغزالِ معتّقٌ من خمرِ عانةَ أو كرومِ شبامِ

وكأنّ شاربَها أصابَ لسانَهُ مومٌ يخالطُ جسمَهُ بسقامِ

ومُجِدّةٍ نسّأتُها فتكمّشتْ رَتَكَ النعامةِ في طريقٍ حامِ

تخدي على العلاتِ سامٍ رأسُها روعاءُ منسِمُها رثيمٌ دامِ[48]

وقد علق على هذا المقطع بقوله : وعند تتبع الأبيات تتضح صلة التشابه التي يقوم عليها التداعي في مثل قول الشاعر : نبكي الديار كما بكى ابن حذام ، وعند هذا يصبح البكاء هو موروث جماعي يعكس صورة الوجود الجماعي على لحظة التغير والفقدان[49] لأن طبيعة طريقة التداعي تقوم على عوامل التذكر واستحضار الماضي بسياق تداعي الأفكار التي تستثير المشاعر عبر الصور المتلاحقة عن طريق وساطة من ذاكرة اللاوعي الجمعي بعفوية استذكارية متعاقبة يكون من شأنها أن توحد بين جميع الصور في مدلولها الباطني للذات المبدعة ، وذلك ما أوعزه الباحث إلى الوثبة النفسية المتدفقة في وحدتها لانبعاث مشاعر هذه الذات وذلك حين « لا يتأتى لنا معرفتها إلا بتتبع صورة التجاذب التي تقوم بين الوحدات عن طريق التداعي »[50] ، على اعتبار أنه الأداة التي يمكن من خلالها سبر أغوار الذاكرة بجميع ما ترسب فيها من أحداث ووقائع تم حفظها بموجب الكبت الذي يرفض استحضارها إلا بقرينة نفسية تحرره من قيود الربط والانتكاس الى البروز بالتذكر ، وذلك ما حدث للشاعر الجاهلي ــ مثلاً ــ

(48) امرؤ القيس : الديوان ، بشرح الأعلم الشنتمري عني بتصحيحه الشيخ ابن أبي شنب ش.و.ن.ت (الجزائر) 1974 ص ٢٤٩ ــ ٢٥٤

حين ربط صورة المكان المحسوس الداعي إلى الفقدان بالعودة إلى رواسب الذاكرة في ما تبرزه الوثبات النفسية المتدفقة من مشاعر الذات المبدعة ، و « عند هذا يتضح أن الوحدة في المقدمات الشعرية الجاهلية تتأتى من صورة التفاعل بين اللحظات النفسية الملونة ، وأن ما يقوم به التداعي هو أشبه ما تقوم به الجاذبية في الموجودات المشتتة حيث يقوم بعملية الاستدعاء اللاشعوري لمحتويات الذات الكامنة »[51] ، ومعنى ذلك إن القوى الادراكية لدى الشاعر كامنة في مجرى التداعي التي تتدرج فيها صور الوثبات النفسية تدرجاً استحضارياً من حيث كون هذه الوثبة هي الوحدة الدينامية المتكاملة للقصيدة »[52] ، والشاعر ينتقل من وثبة إلى أخرى نتيجة لتدفقاته الانفعالية ، وهي سمة مشتركة بين كل الشعراء بمن فيهم شعراء العرب قبل الاسلام الذين أظهروا مقدرتهم الانفعاليةفي تعدد الأغراض استجابة لتلون الحياة التي طبعت تفكيرهم دون وعي منهم ، على ضوء ما أحاط بهم من صور ظاهرية لها رابطة معنوية في دلالتها : تعود بنا ــ عن طريق القيمة الاستنتاجية ــ الى حافظة ذاكرة اللاوعي الجمعي وهو ما كشفت عنه روائع الشعر الجاهلي التي عبرت عن حالة الشاعر النفسية ، « فالطلل كما يبدو ، هو فراغ الذات من امكانية البقاء ، في حين أن المرأة تمثل امتلاء الذات بامكانية الاستقرار ... وفي المقابل يراود الشاعر وجه الذكرى الراحلة في لحظة الرحيل التي يركز فيها ... على لحظة الامتلاء المتدرجة نحو

(49) تداعي الوعي في الشعر الجاهلي : ١٦٨

(50،51) المرجع السابق : ص ١٦٧ ــ ١٦٩

(52) د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفني (في الشعر خاصة) ٢٩٣

لتصرم والافراغ ... إلى أن يصل الى صورة الانفراج والخلاص ، حيث الناقة عند الشاعر هي الوجه الذي يحسم منحى هذا الشعور المتعدد والمتضارب في الذات »[٥٣] ، وبهذا التفسير تتضح لدى الباحث معالم التدرج في القصيدة المتلونة المشاعر في بنيتها الداخلية المتضامنة بعضها ببعض في تجاذب ، يسعى من خلالها الشاعر إلى تحقيق التكافؤ مع هذا التجاذب الذي يحدد عاطفة الشاعر ويساعده على اخراج القصيدة ـ بفضل تداعي الصور ـ الى الوجود ، ومن ذلك يتدرج نمو القصيدة ضمن تلون وحدة المشاعر « من هيمنة العاطفة على الموضوع . والجزئيات تتأتى في ذات الشاعر الجاهلي بحسب لون العلاقة التي تربط بين كل جزء وما يليه ، ومن ثم يتم التداعي والتدرج الشعوري في تنام حتى تتكامل عضوية القصيدة »[٥٤] في جوها النفسي المعبر عن تجارب الذات المبدعة التي تشترك في بنائها مع توحد الكون من حولها الذي يعد ظلاً لاحساس الشاعر بقيمة ما يندرج في خلقه الفني .

إن موضوع وحدة القصيدة على نحو ما تبين لنا سابقاً ينم عن تطور مجال الدراسات في هذا الشأن ، وذلك حين أصبحت المناهج الحديثة تربط أغراض القصيدة في ادراكها الحسي بالنمو الداخلي لانفعالات الشاعر ، ارتباط الصورة بالعاطفة تحت ضغط موجه لهذه الانفعالات في مواجهة ما يعانيه المرء ، وقد طبعت آثار هذه السمة في أكثر ما جاء به الشعر العربي القديم ، والتي استفحلت في تأثيرها على ذهنية الشاعر المستسلمة لهاجس القوة الغيبية بفعل تحكمها في مصيره ، وتمثلها في تجربته الفكرية ذات التعبير عن مشاعر

(٥٣) ينظر ، تداعي الوعي في الشعر الجاهلي . ص ١٦٧ ، ١٦٨

(٥٤) المرجع السابق : ص ١٧٠

الخوف ، وذلك حين كان يربط تفكيره بعلة وحدة الوجود التي يتساوى فيها حاصل الجمع في شعورهم بفزعهم من فناء المستقبل ، فيتمثل في تجربتهم فكرة الشعور الموحد من هذا المرتقب المفزع .

لقد كان الموقف الذهني للعقلية العربية صورة لعوامل مظاهر الطبيعة التي أوحت لنا بأن مستواها الفكري جزء من هذه الطبيعة في توهجها ، وذلك بعد أصبح الانسان خاضعاً لقوانين هذه الطبيعة التي تعبر عن كنه مواقفه الداخلية ، منصهراً بذاته في عوامل تطورها حين توجه مسار تفكيره في هذا الكون الذي ميزه باضطراره الى الانتماء لضرورات الطبيعة لا باختيار تفكيره بنفسه ، وكأن وجوده ضرورة قاهرة توجه واقع سلوكه على غير ارادة اعتبارات ادراكه ، مما أدى به الى البحث عن معنى الذات الحقيقية المرتبطة بالوجود المتزامن والمستعار على حد قول الأفوه الأودي[٥٥] :

انما نعمة قوم متعة ... وحياة المرء ثوب مستعار

أو كما عبر عن ذلك قول طرفة بن العبد[٥٦] :

لعَمرُكَ ما الأيامُ إلا مُعارةٌ ... فما استطعْتَ من مَعروفِها فتَزوَّدِ

وذلك تخلصاً من معرفة ما بعد الوجود ، وهذا ما أفقد الشاعر القديم ـ على اعتبار أنه لسان القوم ـ قيمة الاستقرار الآمن ، واتساق الرؤية الواضحة للكون، والعالم من حوله، فأصبح موزعاً بين حرية الارادة وحتمية المصير ، وربما جاز لنا القول : بأن فكرة المصير هذه هي التي أرقت مشاعر العربي الذي لم يكن مهتماً بواقع وجوده أكثر

(٥٥) ينظر ، ادونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ١٣

(٥٦) الديوان : ص ١٥٠

من اهتمامه بنهاية هذا الوجود ، من حيث أنه يمثل في شعوره مشكلة ذاتية هي مشكلة الموت(٥٧) الذي لم يجد له حلاً للتخفيف من وطأة الاحساس به ، فكان وجوده ماثلاً في تصوراته المجردة على أساس قواعد الادراك الحسي فيما يحيط بالذات العارفة ، وما يفصلها عن عالمها الغيبي من قوى خفية ، تسعى فيها الذات المريدة الى التطلع الى ما وراء الوجود ، وذلك بعد أن أدركت ـ هذه الذات ـ أن الحياة تخضع لقوة خارجة عن نطاق حياتها العادية التي تؤمن بعالم تسيطر فيه الأرواح والقوى الخفية على سلوك الفرد العادي حين « يكون متكاملا مع كافة ظواهر الحياة المحيطة به ، بمعنى أنه يصعب عليه الانفراد بذاته ، لأنه يعتمد على تلك الظواهر الطبيعية المحيطة به ، ويشعر بالأمان عندما يسير في موكب حياتها الأبدي »(٥٨) ، هذا هو وجه التوحد الذي ساد العصر الجاهلي برمته ، والصورة التي اتخذها مبدأ في حياته من أجل البحث عن أسباب الوجود وما يرتقبه ، وهي فكرة على الرغم من انتشارها في الذهنية العربية عموماً إلا أن الاحساس بها كان من قبل قلة قليلة منهم ، وبخاصة من فحول الشعراء الذين أدركوا معنى قيمة الوجود ضمن تجربتهم في رؤيا الحياة ، والانسان ، والعالم ، ولعل هذا ما يفسر اهمال الشعر العربي ـ على المستوى العام ـ للعالم ، فهو لا يعمل حتى على تفسيره ، فبالأحرى أن لا يعمل على تغييره(٥٩) . لذلك انصب مجهود الشاعر الجاهلي بدرجة

(٥٧) ينظر ، د. عفت الشرقاوي : ادب التاريخ عند العرب ، دار العودة بيروت ص ١٧٦

(٥٨) د. رشيد الناضوري : المدخل في التطور التاريخي للفكر الديني ، دار النهضة العربية ١٩٧٦ ص ٣٥

(٥٩) ينظر ، ادونيس : الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ص ٢٨٢

كبيرة على أن يعكس ـ دون وعي منه ـ تجربته الوجدانية ذات الطابع الحزين ضمن فكرة الاحساس بالمصير في قصيدته التي تمثل فيها تجربته في الحياة .

وربما جاز لنا أن نربط توحد فكرة المصير بتوحد الشكل الداخلي للقصيدة فيما جاء به الشاعر من بكاء على حياته في لوحة الطلل ، التي يصور فيها التهدم الوجداني ، وما أن يفرغ من هذا الوضع المأساوي حتى ينقلنا الى مواضيع أخرى أكثر خصوبة بدءاً من صورة المرأة ، فلا غرابة اذن ان وجدنا الشاعر يطيل في وصفها لأنها تمثل في ذات الشاعر الأمل المنشود ، ويزداد تعلقه بهذا الأمل عندما يستطرد في صورة الطبيعة «بما فيها الطبيعة الصامتة» والطبيعة الصائتة» وشيء طبيعي أن يطيل بالاستطراد في هذا الوصف على اعتبار أنه يعد معادلاً موضوعياً للوجه الآخر من عالم الشاعر ، الباحث عن الاستقرار الآمن ، أو ما كان يطمح إليه الشاعر من مظهر جديد للحياة ، والتي يسعى إليها كل انسان ، وإلا ما معنى وصف الطبيعة بعد رسم صورة البقايا الدارسة إذا لم يكن يعني ذلك العالم الخصب الذي طالما يبحث عنه الشاعر(٦٠) ثم يأتي الغرض المقصود حين يربطه بواقعه الاجتماعي ضمن رابطة ولاء وحب ، يصور فكرة التآلف مع الواقع بعد أن تفرد بتمجيد الذات في الموضوعات السابقة ، ولعل التفكير في استحضار الذهن إلى الواقع يجعلنا نستكشف العلاقة التي تجمع الشاعر بمن يعاشر ، وذلك بعد أن يحاول استحضار الحياة الآمنة قصد التغلب على الشقاء لأجل هذا كان الموضوع يمثل فكرة التآلف والانتماء وتزداد الصورة توضيحاً في خاتمة القصيدة التي تنتهي بحكمة توجيهية

(٦٠) ينظر ، بحثنا ، القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد: ص ١٠٢ ، ١٠٤

يقصد بها جذب الوعي الانساني واسماع افاقه بمعرفة حقائق الوجود، وصواب ما يجول بخاطر المرء ، والتعبير عنه لأجل العمل به .

بهذا الافتراض نكون قد حاولنا الاقتراب من البناء الخارجي للقصيدة فيما يحتوي في ذاته على تصوير وجدان الشاعر الذي تحركه حقائق الكون في مظاهره الخارجية ، ومن ثم كانت الحياة ــ بأحداثها المتناقضة ــ تنصب على الاحساس الوجودي بالفناء ، لذلك حاول أن يضبط انفعالاته في مواجهة القدر المحتوم ، فهو إذن رهين الحرية والحتمية ، والشاعر القدير من يتخلص من التفكير في هذا القدر، ليعيش وفق ما ترتضيه مشاعره بارادته على حساب ما يتوافر له من ملاذ الحياة :

فان كنت لا تستطيع دفع منيتي فذرني ابادرها بما ملكت يدي (٦١)

ومن خلال ما سبق فان وحدة المصير بأبعادها الوجودية والنفسية تستطيع أن تسهم في بلورة تماسك بنية القصيدة العربية ، وتقدم تفسيراً عميقاً لتعدد موضوعاتها ، وتلاحمها من هذه الرؤية الفكرية .

هذا هو ما شغل تفكيره كثيراً إلى حين مجيء القرآن الكريم الذي وحد رؤيتهم تجاه المصير ، وبث في نفوسهم الطمأنينة من الشعر بالتفكير الماورائي والحياة على هذا الاعتبار لا تعد تستكشف « عن التوق الى التغلب على الهشاشة والموت ، ففيما يكتشف الشاعر العربي نفسه ، يكتشف عبثية العالم الذي يتوقف عليه ، مع ذلك ، مصيره . هكذا تنمو ذاته في وحدة مزدوجة ، لا صلة لها بما تتأمله، وهي كلما ازدادت تأملاً فيه تزداد ادراكاً للهاوية التي تفصلها

(٦١) طرفة بن العبد : الديوان : ص ٣٢

عنه »(٦٢) ومن أجل ذلك لم تكن الذهنية العربية تتعامل مع الحياة في جوهرها إلا لكونها تمثل الوجود الوقتي المرتبط بحياة المرء، وأكثر من ذلك فهو يتعامل معها كما يراها ، ويحس بها ، في حين أن الحياة ينبغي أن تكون كما تشاهد خلال لحظات التأمل(٦٣) التي تمنحنا فكرة التوحد بين أنساق تصوراتنا للوجود في خصوصيته لنقائض الوقائع والأحداث .

* * *

(٦٢) ادونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ١٤

(٦٣) ينظر : اليزابيث درو : الشعر ، كيف نفهمه ونتذوقه ، تر/ د. محمد ابراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة ، ١٩٦١ ، ص ٢٧

الفصل الثالث

تشكيل الصورة في التراث العربي

- التجسيد الحسي للصورة
- علاقة الصورة بالخيال
- الاستجابة النفسية للصورة التخيلية
- افادة النقاد المعاصرين من جهود القدامى .

التجسيد الحسي للصورة :

لقد اهتم النقاد والبلاغيون بالتجسيد الحسي للصورة البيانية، المستمدة من نظرية القياس في اللغة التي تعتمد أساساً على التمثيل والتشبيه[1] ، على اعتبار أن المدركات الحسية أقوى من المدركات المعنوية ، وفي ذلك ورد تعريف الجاحظ للشعر على أنه .. « جنس من التصوير »[2] ، ولعل القصد من توظيف مصطلح التصوير في مفهوم الجاحظ هو التركيز على تشخيص المعنى للمدركات الحسية ، والجاحظ في هذا الشأن انما « يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة

---

(١) جاء في قول ابن وهب صاحب كتاب البرهان : « والقياس في اللغة ، التمثيل والتشبيه . وهما يقعان بين الاشياء في بعض معانيها لا في سائرها ، لانه ليس يجوز ان يشبه شيء شيئاً ، في جميع صفاته ويكون غيره . والتشبيه لا يخلو من ان يكون تشبيهاً في حد او وصف أو اسم . فالتشبيه في الحد هو الذي يحكم لشبهه بمثل حكمه اذا وجد فيكون ذلك قياساً صادقا وبرهانا واضحاً . والشبه في الوصف هو الذي يحكم لشبهه به في بعض الاشياء ، فيكون صادقاً وفي بعضها يكون كاذباً » ينظر : د. رجاء عيد : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ص ١٦١

(٢) الحيوان : ٣/١٣٢

الجانب الحسي للشعر ، وقدرته على اثارة صور بصرية في ذهن المتلقي • وهي فكرة تعد المدخل الأول ، أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى »[٣] ، وارتباط ذلك بوظيفة التأثير في نفس المتلقي من حيث اثارة الانفعال الذي يتناسب مع تصوراته الذهنية والحسية على حد سواء •

إن تشخيص المعاني للصورة في نظر القدامى يرتبط أساسا بالمدركات الحسية ، « وذلك لأن الحس هو الطريق الأول لادراك النفس ومعرفتها »[٤] • وأن الحس في نظرهم هو الذي يقوي فاعلية الصورة المدركة ، بل أنه المادة الخام للصورة التي تعتمد على امكانية التوافق بين المدركات الخارجية وارتباطها بالقيمة النفسية ، وفي هذا دليل على العلاقة بين المحسوس والمجرد ، وقد ازدادت هذه الصورة توضيحاً فيما بعد لدى معظم النقاد من مثل الرماني وأبي هلال العسكري وابن أبي الأصبع والمرزوقي – وغيرهم من الذين فهموا التشخيص لا على أنه تقديم للمعاني المجردة في صور حسية ، وإنما هو تشخيص وتمثيل المعاني للمتلقي ، وجعلها كأنه يراها حتى ولو كانت معاني حسية ، إلا أنها تقدم في صور أكثر منها تمكناً في الصفات الحسية ، أو لاعتماد تلك الصور الحسية التي يقدم بها المعنى الحسي على العرف والخبرة السابقة المرتكزة في نفس المتلقي • وقد حاول المرزوقي أن يستشهد على ذلك بقول الشاعر ربيعة بن مقروم :

والِدِ ذي حَنَقٍ عليَّ كأنما   تغلي عداوةُ صدرِهِ في مِرْجَلِ

(٣) د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي / دار المعارف مصر ١٩٨٠ ص ٢٨٦

(٤) عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ، تعليق السيد محمد رشيد رضا / دار المعرفة لبنان ١٩٨١ ص ١٧٨

موضحاً دلالة التشبيه في هذا البيت على أنه جاء بما لا يدرك من البداوة بالحس الى ما يدرك من غليان القدر حتى تجلى فصار كالمشاهد • أما بخصوص اهتمامهم بالمعنى الحسي ، فذلك ما عبر عنه المرزوقي مثلا حينما علّق على التشبيه الوارد في قول شهل بن شيبان :

مَشَيْنا مِشْيَةَ اللَّيْثِ   غدا واللَّيْثُ غَضْبانُ

وذلك بعد أن أخرج « ما لا قوة له في التصوير الى ما له قوة فيه ، وهو تقديم للمعنى الحسي في صورة أكثر منه تمكناً في الصفات الحسية ، إذ شخص الشاعر مشيته الى الحرب بمشية الليث الغاضب، وأوهم المتلقي من خلال الصورة كأنه يشاهد الليث الغاضب وهو يمشي الى فريسته ، وفي هذا ما فيه من توكيد للمعنى المراد نقله ، والتأثير في المتلقي عن طريق اثارة الانفعال المناسب عنده »[٥] •

حينئذ يكون المدرك الحسي في نظر القدامى يحمل دلالات كامنة في جوهرها ، لما في هذه الدلالات الحقيقية من ارتباط بين الصورة المدركة ، وما يتأمله الشاعر من أفكار • وقد رأى الزمخشري في ذلك أن الحقيقة كامنة في مدركات الحس ، على اعتبار أن التشخيص – ضمن هذا المفهوم – هو « عبارة عن تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد ، وأنه مما يظهر في العيان»[٦] ، وبذلك تكون وظيفة الصورة على هذا الأساس وظيفة حسية عيانية يعتمد

(٥) ينظر : د. مجيد عبد الحميد ناجي : الاسس النفسية لاساليب البلاغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / لبنان ط ١ ، ١٩٨٤ ص ١٨٠ ، ١٨١

(٦) الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر) الكشاف / دار المعرفة ، بيروت ٣/ ٣٩

فيها الشاعر على الوضوح البصري ، ذي الطابع الحسي ، وليست الغاية في ذلك أن نبعد عن الشاعر في تفكيره هذه الصور الحسية . بما له من علاقة بالمستوى الذهني ، وإنما الجمع بين هاتين الخاصيتين أمر ضروري عبر مراحل الابداع التي يمر بها الشاعر في تصوراته للأشياء ، حين يجعل منها في بادىء الأمر معنى حسياً لينقله ــ بعد تجسيم معالم الصورة ــ الى تصوراته الذهنية . وبذلك تكون مقدرة الشاعر أعلى من توقفه على الصفات الحسية الى التمثيل الخيالي ، وهذا ما عبر عنه ابن رشيق الذي بدأ متأثراً بالرماني في فهمه للتشخيص ، من حيث إنه تجسيد للمعاني ، وأنه في الغالب يعتمد على اخراج ما لا تقع عليه الحاسة الى ما تقع عليه ، وفي ذلك ــ على حسب رأي ابن رشيق ــ « أن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة والمشاهد أوضح من الغائب . فالأول في العقل أوضح من الثاني ، والثالث أوضح من الرابع ، وما يدركه الانسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره »(٧) وابن رشيق في هذا يربط بين التشخيص في ادراكه الحسي بالصور الذهنية ، بل أن التشخيص في رأيه يتجاوز التقديم الحسي على اعتبار أن الأول يعد مستودعاً للثاني لأن المحسوس على هذا الأساس قد تخفت صورته ، ولن يبقى له أثر إلا في صورته المخيلة ، وفي ذلك تشابه قريب ، وعلاقة دينامية متبادلة ، غير أن التفرقة بينهما تكمن في أن الصور الذهنية ناتجة عن الاحساس والادراك ، وأن الخيال لاحق للادراك ، وإذا كان الأمر على هذا الوجه فمرد ذلك أن التخيل يرسم في النفس هذه المدركات لأن « معرفة النفس والمعقول أعظم من ادراك الحاسة »(٨).

(٧) ابن رشيق : العمدة : ٢٨٧/١ وينظر ايضا : الاسس النفسية لاساليب البلاغة العربية ص ١٨١

(٨) ابن رشيق : العمدة ، ص : ٢٨٨/١

وهكذا تكون صورة المدركات الحسية في نظر القدامى وظيفة أساسية من وظائف الصورة الذهنية التي تستقي مادتها من الواقع الحسي .

وينبغي الاشارة إلى أن الصورة التشخيصية في الشعر العربي القديم كانت أقوى من الصور الذهنية ، وقد ندرك ذلك في كثير من قصائد تراثنا الشعري ــ وبخاصة منه الشعر الجاهلي ــ الذي يعتمد في عناصره على الواقع الحي المحسوس كما جاء في قول النابغة مثلاً(٩) :

فانك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وكذا قوله(١٠) :

فانك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

مثل هذا التصور الحسي هو الشيء الغالب على القصيدة في الشعر الجاهلي . من أجل هذا استطاع أن يبلغ مكانة عالية في التشخيص والتجسيد ، وأمكنه أن يكون أكثر من غيره قدرة على الاحساس . وعلى الرغم من أن كل تجربة شعورية انما تعتمد أساساً على هذا النوع من الصور الحسية ، فان وظيفتها في القصيدة تتجسد في التمثيل الحسي للتجربة ، إن مثل هذه الصور الحسية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها الكاملة إذا كانت غاية في ذاتها بل ينبغي للصورة الواحدة أن تحمل الاحساس وحده الذي تحمله الصورة الأخرى وأن تؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها ، وأن تكون بمثابة خلية حسية ، تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية في كيان عضوي واحد »(١١) .

(٩) الديوان : ص ٨١

(١٠) المرجع السابق : ص ١٨

(١١) ينظر : محمد زكي العشماوي : النابغة الذبياني (مع دراسة للقصيدة العربية الجاهلية . دار النهضة العربية . لبنان : ١٩٨٠ ص ٢٠١ ، ٢٩٢ .

لقد بسط النقاد والبلاغيون بيان عناصر التشخيص من حيث كونه تمثيلاً للمعنى المراد ايضاحه ، وايصاله ، وتشخيصه وتقويمه في صورة من الصور وبعثها في نفس المتلقي ، وجعلها ماثلة أمامه كأن يراها سواء أكانت تلك الصور حسية ، وهو الغالب فيها ، أم أنها لا وجود لها في الحس الخارجي واقعاً ، وإنما بما لها من صور ذهنية مرتكزة مسبقاً عنها ، ومتقومة في النفس ، فانها حينئذ تكون كانها محسوسة فعلا ومتقومة في الخارج ولذا صح التشبيه بها[12] .
غير أن ارتباط الصورة الحسية بما يصاحبها من ادراك حسي في صورته الذهنية لم تبد واضحة المعالم إلا في عهد ابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني ، وبخاصة ما جاء به هذا الأخير من التفاتات نقدية تنم عن روح التفكير النفساني ، بحيث تكاد تكون « ذات طابع سيكولوجي وذوقي واضح »[13] ، لأنه استطاع أن يأخذ بمبدأ التوازي بين الحس الظاهر والذوق الفني في صلته بعالم المدركات .

ومن ملاحظات عبد القاهر الجرجاني في هذا الشأن ، يبدو أن للشاعر غاية يهدف إليها ، وهي نقل تجربته للمتلقي ، كما أنها لكي تكون ناجحة يجب أن تكون ثرية في احتوائها على المعاني والمفهومات التي تعتبر علة الشعور والادراك ، وهو في ذلك يقر بمبدأ اللغويين من قبله ، من أن الصور التشبيهية لا تقوم على تقديم عرض المعاني المجردة في صور محسوسة ، أو المحسوسة بمثلها في اعتمادها على العقل فحسب ، وإنما تتخطاها الى عرض المعاني المجردة في صور

(١٢) ينظر ، المرازي ص ٦٠ ، عن : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ص ١٨٢

(١٣) محمد خلف الله احمد : من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده ، معهد البحوث والدراسات العربية ط ٢ ، ١٩٠٧ ص ١٣٧

ذهنية مجردة ، وإلى عرض المعاني الحسية في صور ذهنية مجردة ، الموضحة على الشكل التالي :

المعنى المجرد ← المحسوس		
المحسوس ← المحسوس		تشخيص الصورة
المحسوس ← المعقول		ومثولها لدى المتلقي
المعنى المجرد ← الذهني		

وفي نظرنا أن المعنى المجرد الذي يقابل المعنى الذهني أبلغ في التشخيص لأنه يعمق مدارك الصورة عن طريق نقلها إلى نفسية المتلقي ، إذ يدركها بفعالية عميقة نلتمسها في قوله تعالى « طلعها كأنه رؤوس الشياطين »[14]، وفي ذلك تشخيص للوعيد في صورة الخوف الماثلة في رؤوس الشياطين ، وهي معنى مجرد تقابله صورة ذهنية مجسدة في طلع شجرة الزقوم . وهذه الصور كلها في رأيه تتمثل أمام ادراك المتلقي ، سواء تم ادراكها عن طريق الحس المباشر أو عن طريق الصور الذهنية غير المباشرة التي تعتمد على آثار التركيبات السابقة للانطباعات ، كما بين أن الصور الذهنية التي تقدم بها المعنى المجرد تكون أقوى وأكثر تمكناً ، «لأن تلك الصورة تصاحبها اثارة وجدانية انفعالية أعنف وأشد لاعتمادها على الانطباعات السابقة التي تركزت في وجدان المتلقي عنها ، فيخيل إليه ويمثل له المعنى المجرد قد شخص بها بناء « على أن لأحد المعنيين شبهاً بالآخر »[15] .

(١٤) سورة الصافات ، الآية ٦٥

(١٥) اسرار البلاغة ٦٩ . وينظر ايضاً : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ١٨٣

إن تمثيل المعاني الحسية بصورة ذهنية في نظر بعض القدامى غير جائز ، وهو ما استنتجه الدكتور رجاء عيد ، لأن العلوم العقلية في نظرهم « مستفادة من الحواس ومنتهية إليها .. وإذا كان المحسوس أصلا للمعقول ، فتشبيهه به يكون جعلا للفراغ أصلا وللأصل فرعاً، وهو غير جائز .. »[16] ، لذلك كان مصدر تشبيه المحسوس بالمعقول لا يخرج من أن يكون خارجاً من الظاهر ، أن يمثل المعقول في ذلك المحسوس[17] ، وقد علق الدكتور رجاء عيد على قول عبد القاهر الجرجاني ـ هذا ـ في كونه ينحو طريقة البحث عن تأويل عقلي لتستقيم أمامه الأمور ، وهو ما جعله يجهد نفسه في استنتاج هذا القول[18] الذي يقوم على فكرة نقل الصفات الحسية إلى الصور الذهنية المجردة ، بيد أن عبد القاهر الجرجاني لم يفته أن يشير إلى أن التشخيص القائم على التقديم الحسي للمعاني المجردة في الصور التشبيهية هو أقدر على احداث الاستجابة المناسبة ، عند المتلقي وتهيئة المناخ النفسي الملائم للتجربة الشعورية ، وأن التشبيه القائم عليه « أظهر وأبين من أن يحتاج فيه الى فضل بيان » [19] وهو لا يعني عنده التقديم البصري للمعاني المجردة فحسب ، بل ، إلى كل تقديم يعتمد على ما يدرك بالحواس جملة[20] وما تثيره البواعث الخارجية في كوامن الذات من استجابة وجدانية الى تقبل مدركات الخارج .

---

(16) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ص ١٧٠

(17) أسرار البلاغة : ص ١٩٩

(18) ينظر : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ص ١٧١

(19) أسرار البلاغة : ص ٥١

(20) ينظر، نفسه: ٥٠ وينظر أيضا : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ص ١٨٤

وهذه ثنائية تعطي التوافق بين العالم الداخلي والعالم الخارجي في تماثلها بين الحسي في عالم الصور المجردة والخيالي في ادراك هذه الصور بعالم الوجدان .

إن مدركات الحواس كانت في نظر النقاد والبلاغيين طريق المعرفة الى الحقيقة ، لذلك جعلوا الاحساس خاصية تميز الابداع الأدبي وربطه بادراك الموجودات ، وذلك لما في المدركات من قوة في تفاعلها مع تقديم الصور الحسية على المعاني المجردة « لأن التشبيه الحقيقي الأصلي هو الضرب الأول ، وأن هذا الضرب فرع له ومرتب عليه ... وأن الاشتراك في نفس الصفة أسبق في التصور من الاشتراك في مقتضى الصفة ، كما أن الصفة نفسها مقدمة في الوهم على مقتضاها »[21] ، فهو على الرغم من اقراره بالتوازي بينهما إلا أنه يقدم التشبيه القائم على الصور الحسية على اعتبار أنه الأصل في التشبيه ـ يقدمه ـ على الفرع الماثل في التشبيه القائم على تقديم المعاني المجردة ، وذلك لأن التشبيه الأول في نظره أقدر على التأثير في نفس المتلقي واحداث الاستجابة المناسبة عنده[22] ، ولعل السبب في ذلك يرجع ـ على حسب قول عبد القاهر الجرجاني ـ إلى أن العلم يأتي « النفس أولا من طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والروية ، فهو اذن أمس بها رحماً ، وأقوى لديها ذمماً ، وأقدم لها صحبة وأكد عندها حرمة ، وإذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض ، وبالفكرة في القلب ، إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع ، وعلى حد الضرورة ، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم،

---

(21) أسرار البلاغة : ٧٩ ، ٨٠ .

(22) ينظر : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : ص ١٨٥

وللجديد الصحبة بالحبيب القديم(٢٣) وبذلك تركزت نظرة القدامى على الصور الماثلة للعيان وعلى تصورهم للعالم والحركة فيه بكل حواسهم البصرية ، منها على وجه الخصوص التي تعتمد على تعيين الأشياء وتشخيصها تبعاً لحركة الحقائق المجردة بالحدس ، وقد اعتبر ابن رشيق في هذا الشأن « أن أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع »(٢٤) ، كما نقل إلينا قول بعض المتأخرين من أن أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً(٢٥) ، وهذا أمر طبيعي في تصور القدامى لمحتوى الأشياء المحاطة بهم ، والتي من شأنها أن تثير انفعالهم ، فتكون مصدراً تستجيب له حاستا السمع والبصر اللتان تقدمان البيانات الحسية للخبرة الادراكية ، من ذلك أن ادراك الشيء بالبصر في نظر القدامى كان من أفضل وسائل الاحساس بالمكان ، وعلاقته بالزمن عن طريق التتابع والحركة المتغيرة في تصور الأشياء ، ونظراً لاهتمام القدامى بالتشخيص العياني المعتمد على التقديم الحسي للصور الذهنية فان ما جاءوا به في هذا الشأن من ابداع فني كان مركزاً على الصور التشبيهية القائمة على الادراك البصري ، والتي من شأنها أن تثير في نفس المتلقي نوعاً من التوكيد على تزويده بالقدرة الحقيقية لاثارة انفعالاته ، وذلك ما اتفق القدامى عليه « لأن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته ، كساها أبهة ، وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها ، وشب من نارها ، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ، ودعا القلوب إليها ، واستثار لها من أقاصي

(٢٣) اسرار البلاغة : ١٠٢ ، ١٠٣

(٢٤) العمدة : ص ٢/٢٩٤

(٢٥) المرجع السابق : ص ٢٩٥

أفئدة صبابة وكلفاً ، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفاً ، فان كان مدحاً كان أبهى وأفخم وأنبل في النفوس وأعظم .. »(٢٦) ، وعلى هذا الأساس فان صورة التعبير غير المباشر القائمة على أساس التشخيص هي في نظر القدامى « أبعد مجالا في رحاب التخييل »(٢٧)، لذلك كانت عنايتهم قائمة على جماليات الاحتفال بالمحسوس لما في هذا من قرينة بين المحسوسات في تشبيهاتها الخفية ، والتي من شأنها أن تزيد الصور جمالاً وقوة تأثير ، وبين المحسوسات في التشبيهات المباشرة وهذا ما عبر عنه عبد القاهر حين حاول أن يبرز جماليات الاحساس وربطها بفكرة التجريد والغموض، أو ندرة الوجود وفكرة التفصيل ، ذلك لأن كل شبه في نظره راجع إلى هيئة ترى وتبصر أبداً ، فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل(٢٨) ، لذلك حرص على استحضار الغريب النادر الوجود من المدركات الحسية بقوله : إن مما يقتضي كون الشيء على الذكر ، وثبوت صورته في النفس أن يكثر دورانه على العيون ، ويدوم تردده في مواقع الأبصار ، وأن تدركه الحواس في كل وقت أو في أغلب الأوقات ، وبالعكس وهو أن من سبب بعد ذلك الشيء عن أن يقع ذكره بالخاطر ، وتعرض صورته في النفس قلة رؤيته ، وأنه مما يحس بالفينة بعد الفينة ، وفي الفرط بعد الفرط وعلى طريق الندرة ، وذلك أن العيون هي التي تحفظ صورة الأشياء على النفوس ، وتجدد عهدها بها وتحرسها من أن تدثر ، وتمنعها أن تزول »(٢٩) .

(٢٦) ينظر ، اسرار البلاغة ، ص ٢ ، ٩٣

(٢٧) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٢٢

(٢٨) اسرار البلاغة : ص ٤٤

(٢٩) المرجع السابق : ص ١٤٣

إن طبيعة التجسيد الحسي للتشبيه ووظائفه الدلالية في الصورة الشعرية لدى القدامى ، مرتبط بالقوة المدركة نتيجة واقع انفعال مظاهر الاحساس بالمؤثرات الخارجية في الشيء المحسوس ، وهنا تتناظر الصور الخارجية بمؤثرات الصور الداخلية فيما بينها، وتتوحد لتعطي قوة متحركة في نفس الشاعر ، وتتوالى هذه القوة المحركة بالتدرج الى إثارة الانفعال في القوى الباطنية بافراز الشيء عند المبدع والاستجابة له عند المتلقي ، وهذا ما يجعل الصورة الفنية تتحول « إلى معانقة نفسية يفجر فيها الشاعر ما تفور من مشاعر تحت ركام الذهن ، وسطحية المنطق ، ويكون تداخل الانفعال مع حركة الذهول الفني مستعيناً أن يطعّم الصورة بما يجعلها تتعدى أسار المحدودات التي يكون فيها ، الجامع في كل ، سيد الموقف ويدفعها إلى تخطي أسوار العقلانية التي تفصل الأشياء لتعانق ذهولاً فنياً محدقاً نحو حرم الرؤية الشعرية »(٣٠) ، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الصورة التشبيهية تجمع بين المحسوسات والتموجات الشعورية تبعاً لعلاقة المدرك بالخيال ، وهي تلك التي تخص الصورة الذهنية ما قبله الحس المشترك في الحواس الجزئية الخمس(٣١) إلى تحديد الشكل الذي تتخذه الصورة الفنية في رحاب التأمل ميداناً لها ، على أن يكون ذلك على صلة بالابتكار الخيالي الذي يبدع

---

(٣٠) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : ص ١٧٦

(٣١) ينظر ، القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا لابن سينا (ملحق بكتاب : فن الشعر لارسطو) : تح/عبد الرحمن بدوي .

وينظر ايضاً تعليق الدكتور جابر عصفور ، في كتابه : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ص ٣٠ .

صوره من العالم الخارجي في ادراكاته الحسية ، غير أن هذا التصور في نظر القدامى ـ عموماً ـ لا يتجاوز حدود الصنعة والمخادعة في تزوير الأقاويل الشعرية كما جاء ذلك في تعريف الشريف الرضي للخيال على أنه « تخييل وتمثيل ، واعتقادات وظنون باطلة ، فمع اليقظة لا يحصل في اليد شيء منه إلا ذلك الظن الباطل والتخيّل الفاسد »(٣٢) ، وهو تصور من شأنه أن يعطي مفهوم التخييل صفة المخادعة والمهارة القولية الناتجة عن تصنع الشاعر في تصوراته . وقد أفضى هذا التصور على البلاغة العربية طابع التشخيص في تجريد الأشياء التي تتصل بعالم الواقع ولا تعلو عليه . وهذا ما نستقرئه في تعرض بعض النقاد والفلاسفة الى موضوع الخيال وصلته بالصورة الشعرية وما في ذلك من علاقة بين الادراك الحسي والخيال .

علاقة الصورة بالخيال :

لقد برهن النقاد والبلاغيون القدامى على أن الصورة الفنية مرتبطة بحيز الملموس من المدركات الخارجية ، ثم تدرج هذا المفهوم شيئاً فشيئاً الى أن أصبح عند الفلاسفة يأخذ طابعه النفسي ذي البعد الميتافيزيقي في علاقته بالتفكير والاحساس ، وصلة العقل القدسي*

---

(٣٢) طيف الخيال : ص ١٢٩ . عن ، د. تامر سلوم : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي . دار الحوار ، دمشق ، ط ١ ١٩٨٣ ص ١٨٠

(*) يعتبر الخيال في نظر المتصوفة أداة للمعرفة الحقة ، وقد اتهموا الفلاسفة من حيث كونهم حكموا العقل ، وهو قاصر عن الوصول الى الحقيقة . وأن الخيال في نظرهم يتجه الى الجمع بين العقل والنقل والتوحيد بين التجلي والصورة التي تجلى فيها. إن مذهب

بالقوة المتخيلة في سمو قدرة النبوة والوحي ، ضمن صورة الرؤيا الصادقة أو الالهام « الوحي »** ، ولما كانت صورة الخيال في نظر الفلاسفة المسلمين على هذا الشكل ، فقد تعامل معها النقاد البلاغيون في حدود ما هو مطلوب ــ نتيجة الاستفادة من حركة الترجمة المزدهرة آنذاك ــ وذلك أمر طبيعي أن يستمد النقاد ومبدعو الفن

الاشراقيين والعرفاء في التجلي والخيال يفضي الى ان المشاهدة تمثل ذاتي خالص من تمثلات الشاعر ، ينصهر فيه المظهر الخارجي المحسوس والتشخيص الذي يعانيه الخيال بوصفه تجليا للعلو في الصورة المشهودة ، من حيث هي وسيط يتجلى الله من خلاله للانسان . « ينظر الخيال مفهوماته ووظائفه للدكتور عاطف جودة نصر ص ١١٨ » .

وهذا ما عبر عنه ابن عربي في الفصوص : ... واذا كان الأمر على ما ذكرته لك فالعالم متوهم ما له وجود حقيقي وهذا معنى الخيال .. فالوجود كله خيال في خيال ، والوجود الحق انما هو الله. إن الخيال في لغة الاشراقيين ماثل في صور الوجود الروحاني، والعالم المثالي نوراني كما يقولون ، غير ان الصورة النورانية التي يحتويها قد تبدو في العالم المحسوس متجسدة متشخصة وتدرك فيه على نحو ما تدرك الكائنات المادية .

– ينظر ، فصوص الحكم ١/١٠٣ ، ١٠٤ . ثم تعليق المحقق .

(**) وتلك وظيفة خاصة من وظائف القوة المتخيلة ، يدنو بها الانسان من مرتبة النبوة ، ولذلك يسمي ابن سينا هذه الوظيفة التي تختص بالقوة المتخيلة . ينظر الادراك الحسي ٢١٧ ، عن حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر الدكتور سعد مصلوح ص ١١٤خ

عموماً من الفلاسفة ما يناسب خصائص تفكيرهم : وهذا ما وقع في تراثنا النقدي الذي تعامل مع النص الابداعي من حيث التعبير عن النفس في تفاعلها مع مظاهر الأشياء الخارجية ، وعلاقة ذلك بالعالم المعنوي ، وفي هذا ما يبرهن على اهتمام الشعراء بجمالية المحسوسات ووقعها في الذات حين تفاعلها مع وصف المدرك المحسوس ومشابهته بالتصور المعنوي ، نتيجة تحمله من اثارة وجدانية كامنة في ذات الشاعر ، وحتى إن كان ذلك نادراً على حد تصور بعض النقاد المعاصرين[٣٣] ، إلا أنه وارد ، وفي هذا ما يدفعنا الى استقراء النصوص لاستكشاف ما بها من تصوير مجازي موحى به في تعبيره غير المباشر الى صور ذاتية تعبر في داخلها عن علاقة المدرك بالتصور وهذا ما أكده البلاغيون[٣٤] في صورة التشبيه القائم على المبالغة والبيان والايجاز » ، وما ذلك إلا من أجل اعطاء الصورة قوة أكبر على اثارة انفعال التعجب بالذات التي يراد وصفها ، في نفس المتلقي، ومن الطبيعي أن المبالغة لا تتحقق ما لم تكن الصفة التي يراد اثباتها للذات موجودة في المحاكي بأقوى وأظهر مما هي عليه عندها ، وهذا ما أشار إليه البلاغيون والنقاد وأكدوه[٣٥] ، لأن في ذلك اغناء لوظيفة الصورة الشعرية القائمة على الاحساس البياني للتعبير المجازي الذي يعد وسيلة تخاطب عند القدامى على نحو ما رواه الجاحظ عن قصة عبد الرحمن مع أبيه الشاعر ، حسان بن ثابت الأنصاري ، حين لسعه

---

(٣٣) ينظر ، د. عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي الفكر العربي ط ٢ ، ١٩٦٨ ص ١٧١ وما بعدها .

(٣٤) ينظر ، ابن الأثير : المثل السائر . ص ٢/١٢٣

(٣٥) مجيد عبد الحميد ناجي : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ص ١٥١

ذات يوم زنبور فرجع اليه باكياً وهو يقول : لسعني طائر ، وحين سأله أبوه أن يصفه له ، أجابه عبد الرحمن بقوله : كأنه ثوب حبرة، عندها صاح حسان : قال ابني الشعر ورب الكعبة[٣٦] . ولعل مثل هذا الاستعمال ما يعطي قيمة الاحساس البياني في لغة العرب القدامى واهتمامهم بالجمال اللغوي المعتمد على التركيز والايجاز ، وذلك ناتج — في نظرنا — عن الموهبة الفطرية التي طبعت الفكر العربي كغيره من صفات الفكر الانساني عموماً ، وبذلك حاول النقاد والبلاغيون أن يهتموا بهذا الجمال اللغوي في خصائصه التعبيرية المستوحاة من الاحساس الداخلي لصور البيان وأصناف البديع التي كانت تعد معياراً لجودة نظم القول ، لأن الشعر في رأيهم — على حد قول الجاحظ : صناعة وضرب من التصوير[٣٧] في نشاطه الخيالي لمدركات الحواس .

إن التصوير الخيالي بهذا الفهم يتعدى حدود التزويق والتنميق في تصوره البياني ، أو اعتباره شكلاً من أشكال البديع ، كما يتعدى حدود الصياغة التعبيرية فيما تحف به من سياق عام للأسلوب في تتبع الصيغ والتراكيب . إن التصوير الخيالي في نظر بعضهم يتعدى كل ذلك الى أسرار المعنى في تتبع الصور والمعاني التي تنقسم في نظر عبد القاهر الجرجاني الى عقلي وتخييلي : فاذا كان الأول يبنى على الصحيح في مجرى الشعر والكتابة والبيان والخطابة مجرى الأدلة تستنبطها العقلاء ، فان القسم التخييلي يبنى على حجج غير صحيحة ، ولا يمكن أن يقال فيه أنه صدق ، وإن ما أثبته ثابت ، وما نفاه منفي لأنه أريد به الخداع الذي يوهم النفس حتى أعطى

(٣٦) ينظر القصة كاملة في الحيوان ٣/٦٥

(٣٧) ينظر ، دلائل الاعجاز . ص ٣٨٩

شبهاً من الحق ، وغشى رونقاً من الصدق باحتجاج يتخيل ، وقياس يتصنع فيه ويتعمل ، ومثاله قول أبي تمام :

لا تنكري عطل الكريم من الغنى   فالسيل حرب للمكان العالي

فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الغني كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم ، نزول ذلك السيل عن الطود العظيم ، ومعلوم أنه قياس تخييل وايهام ، لا تحصيل وأحكام . فالعلة أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية ...[٣٨] . إن التخييل على هذا الشكل الذي جاء به عبد القاهر الجرجاني هو بيان للحقيقة الشعرية ، وهذا كفيل بأن يظهر لنا مدى قوة الذات المبدعة على التصور لما يجوب في خاطرها من مشاعر وأحاسيس ، وليست الحقيقة الشعرية هنا بمعنى الصدق الحرفي في التعبير الذي يعتمد على كثير من الأحيان على الصنعة الكلامية ، وإنما الحقيقة التي يراد بها في كلام الجرجاني إنما تكمن في التعبير المجازي فيما تعالجه الصور المتخيلة للذات من اختراع وهمي يراه مناسباً للقول في منطقة الخيال ، وهذا ما اعتبره القدامى من باب الصدق والكذب في الشعر ، والجرجاني في ذلك كله يأخذ بمبدأ التخطي — التجاوز — « الذي يفوق الواقع والغوص فيه إلى التأمل بالاستشراف سواء ما كان منه — ذلك — ناتجاً عن مظاهر خارجية تثير انفعال الشاعر أم عن بواعث نفسية تدرجت من القوى الباطنة لتهز قرائحه . وإذا رأى الجرجاني أن الخيال يعني تمويه النفس وخداع للعقل ، فمرد ذلك على حسب قوله: إنما يقصد بالتخييل : ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلا

(٣٨) اسرار البلاغة : ص ٢٢٨ ، ٢٣١

ويدعي دعوى لا طريق الى تحصيلها ، ويقول قولا يخدع فيه نفسه، ويريها ما لاترى»[39] .

إن ما ينبغي الاشارة إليه هو أن عبد القاهر لم يطلع على نظرات الفلاسفة المسلمين بشأن الخيال — وإن اطلع عليها فليس بعمق — وإلا لما جاء تعريفه للخيال على أنه إيهام بالكذب ومقياس للمخادعة والتمويه ، وقد سار معظم النقاد والبلاغيين على شاكلة عبد القاهر من حيث ربط علاقة التخييل في الشعر بالجانب الأخلاقي معتمدين في ذلك على التناول البياني البديعي والمعنوي للأساليب التعبيرية ودلالتها النفسية — في كثير من الأحيان ، وذلك بمقدار براعة الشاعر في التصوير وقدرته على تجريد الصور الحسية ، ولا شك أن موقفهم هذا نابع من القدسية الموسومة لتفكر البلاغة العربية آنذاك ، ومن تشبعهم الديني ، وعملا بهذا المبدأ نجد تأثر الزمخشري — المعتزلي — بما جاء به عبد القاهر على اختلاف بسيط بينهما ، في كون التخييل عند الزمخشري أعم من التشبيه التمثيلي في صورته المجسدة لمعنى الحس ، وهذا ما جعل ابن المنير يرد على الزمخشري في اطلاقه لفظ التخييل على كلام الله تعالى ، وينكر عليه ذلك أشد الانكار ، فاذا فسر الزمخشري مثلا قوله تعالى : « وسع كرسيه السماوات والأرض »* ، بأنه تخييل للعظمة فحسب ، قال ابن المنير : « قوله ... إن ذلك تخييل للعظمة سوء أدب في الاطلاق وبعد في الأضرار ، فان التخييل انما يستعمل في الأباطيل ، وما ليست له حقيقة صدق ، وقد فضل معظم النقاد بمن فيهم بعض المعاصرين

(39) المرجع السابق : ص ٢٣٩

(*) سورة البقرة — الآية ٢٥٤

تجنب مصطلح التخييل على لفظ الجلالة الذي لا يليق بذكره جل شأنه ، والأفضل أن يقال في مثل هذه الآيات أنها تمثيل وحسب»[40] .

لقد كان مفهوم التخييل في نظر بعض النقاد والبلاغيين واضحاً في ابراز العلاقة بين المعاني المباشرة للصور البيانية ذات الصلة بنبضات الشعور ، فكانت قيمة النص ضمن هذا التفسير قيمة مجسدة بما له علاقة بالمتعة الذوقية في صياغته الوجدانية ، وهي نظرة أسدت الى البلاغة العربية فضلاً عظيماً باعتمادها على التصوير غير المباشر القائم على أساس التخييل في بعده النفسي ، « ولهذا نجد ابن جني يرى أن الاتساع في المعاني من أهم عناصر الصورة الفنية التي هي المجاز عنده ، ومن أبرز أبعادها النفسية[41] . ولعل في هذا الاتساع ما يبرهن على مقدار قيمة التخييل عند القدامى في التعبير غير المباشر الذي يعتمد على الاثارة الوجدانية ، والتحكم الى الذوق السليم والشعور النبيل ، مدركين بذلك أن جمالية النص الأدبي عموماً — والشعر منه على وجه الخصوص — لا ترجع الى المظاهر الخارجية بما تنفعل به النفس ، لذلك كان تأكيدهم على سعة التصور والمبالغة في التخيل ، وهذا ما عبر عنه قدامى بن جعفر حين تعرض للغلو ، يقول عنه : « ان الغلو عندي أجود المذهبين ، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً ، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه ، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم ... والغلو بما يخرج عن الموجود ، ويدخل في باب

(40) ينظر ، تامر سلوم : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص ١٨٢

(41) ينظر ، الخصائص ٢/٤٤٢

المعدوم »[٤٢] ، ويلح على ابتكارية المخيلة عند الشاعر وقدرة النص على التعبير عن ملكات تخييلية بعيدة ، فيفرق بين الغلو الذي يجوز أن يقع ، لأنه (تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه ، وليس خارجاً عن طباعه) والممتنع الذي (لا يكون ويجوز أن يتصور في الفهم) ، والمتناقض أو المستحيل الذي (لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم) ... وعلى هذا الأساس يذهب ابن سنان الخفاجي ٤٦٦ هـ بعد اشارته الى مذاهب ثلاث : الغلو ، الصدق ، والقصد الى الغلو ؛ لأن الشعر مبني على الجواز والتسمح »[٤٣] ، وفي هذا اشارة الى أهمية عنصر الخيال في بعده النفسي وعلاقته بالاثارة الوجدانية لدى المتلقي ، لأن الخيال في اقترانه بالغلو وصور المبالغة يوحي بمشاركة عنصر العاطفة ، وجعل الأهمية للفاعلية الوجدانية في مدركاتها الحسية سواء ما كان منها صادراً عن الذات المبدعة أم ما أثارته في انفعال المتلقي لتساعده على المشاركة الوجدانية في الاستفادة من التجربة .

لقد قلل البلاغيون القدامى في نظر بعض النقاد المعاصرين من قيمة التخييل ، إذ حصروا فاعليته في مجرد الاستفادة الآلية لمدركات حسية ترتبط باتجاه محدد ، وبموقف جزئي ، وبتفكير شعوري يستمد قوته من مكونات يسكن الشعور بها — أي من مادة الخيال — أو بآثارها ، ويعتمد في نموه ونشاطه على اتصاله بعالم الواقع اتصالاً مباشراً [٤٤] .

لقد أشار الفلاسفة المسلمون في ضرورة تعرضهم الى ماهية التخييل بقصد استكشاف فاعلية الصور الشعرية في ضوء ما يوافق

(٤٢) نقد الشعر : ص ٩٤

(٤٣) تامر سلوم : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي : ص ١٨٥

(٤٤) ينظر ، المرجع السابق : ص ١٨٦

خطاب النفس من انفعالات من القيم الخارجية للمدركات الحسية ، وذلك تدليل على عمق الصلة بين الصورة الشعرية — في هذا الاطار — وبين التخييل .

الاستجابة النفسية للصورة التخييلية :

لقد لجأ الفلاسفة المسلمون إلى لغة الشعر بما تحمله من أحكام بلاغية ، ونقلها إلى مضامين فلسفية تحاكي انفعالات معينة لقوى النفس المتخيلة في قولها الشعري ، ومن هنا كان رأي هؤلاء الفلاسفة في المخيل على أنه « الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري سواء كان المقول مصدقاً به أو غير مصدق »[٤٥] ، إن واقع التخييل في نظر الفلاسفة المسلمين مبني على الاثارة بما تحدثه من حالة نفسية في المتلقي ، ومخاطبته بما ينبغي أن يحدث في النفس من انفعال ، غير أن ذلك لن يتأتى إلا بما تقدمه الصورة المخيلة من اثارة تطرب لها النفس وترتضيها ، لأن ذلك يثير في النفس استقراراً تطمئن له ، وهي وظيفة منسوبة أساساً الى تداعي الوعي والاستجابة الوجدانية بين فاعلية الصورة الشعرية التي تقدم خبرات قد يشترك فيها المبدع مع المتلقي ولا مجال لفاعلية الاثاره إلا بقدرة العملية التخييلية التي اعتبرها القرطاجني على أنها : «تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شيء

(٤٥) ابن سينا : الشفاء ، ملحق بكتاب فن الشعر لارسطو ، تر / عبد الرحمن بدوي ص ١٦١

آخر بها انفعالا من غير روية الى جهة من الانبساط أو الانقباض»[٤٦]، لأن ذلك يحدث في المتلقي أثراً يرفعه عن الاحاطة بتصور الأشياء الى الاستفادة منها ، ويتدرج به الى السمو في معرفة الفعل المتخيل .

لقد كان التخييل في نظر الفلاسفة المسلمين مرتبطاً بالأثر النفسي الذي تحدثه الأقاويل الشعرية ، ومن هنا تكون الصورة الشعرية في نظرهم تحاكي انفعالات ، وذلك ما دعا إليه الفارابي من أن « الأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء ، شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا أو شيئاً أفضل أو أخس ، وذلك إما جمالا أو قبحاً أو جلالا أو هواناً ، أو غير ذلك مما يشاكل هذه»[٤٧] في ذات المتلقي التي قد تنفر ، أو تتقبل مدلول الصورة الباطنية في قوتها المخيلة ، بقصد الحفاظ على الخلق الشعري . وقد أدرك ابن رشد هذه الغاية عندما حاول أن يجمع في الصناعة المخيلة بين المبنى والمعنى للشعر العربي ، لأن ذلك على حسب قوله : ان « كثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط »[٤٨] ، ذلك لأن ربط الصورة بما يحرك النفس تتجاوز حدود التعبير المباشر الى الأقاويل المتخيلة .

إن ما ينبغي الاشارة إليه هو أن فكرة التخييل لا تمت بصلة إلى ما تعرض له أرسطو في كتابه فن الشعر ـ الا من قبيل الارتباط

(٤٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ص ٨٩

(٤٧) ينظر ، احصاء العلوم ص ٨١ ، ٨٥ عن نظرية الشعر عند العرب ، د. مصطفى الجوزو ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١ ، ص ١١٦

(٤٨) تلخيص كتاب (في الشعر) : ٢٠٤ . ملحق بكتاب فن الشعر لارسطو .

بالمحاكاة ـ وربما جاز القول بأن ابن سينا هو فيما نعلم ـ على حسب قول بعض النقاد* ـ أول فيلسوف من فلاسفة المسلمين وصف الشعر بانه كلام مخيل ... ووظف هذا البحث النفسي في مقدمة قضية فنية هي قضية الشعر أو هو بعبارة أخرى : أول من تكلم في ظاهرة من ظواهر علم النفس الأدبي عند المسلمين ، ثم أسهم من بعده في هذا المجال معظم الفلاسفة الذين ألحقوا بجهد ابن سينا ذوقاً جمالياً لظاهرة الخيال في اتصاله بالنفس ، وبتفاعله مع الصورة الفنية في تعبيرها الأدبي بتصورات حدسية ، وقد حظي هذا المفهوم بمكانة عظيمة عند حازم الذي ركز على أن جوهر التعبير الشعري يكمن في التخييل ، كما سيتضح في حينه .

لقد أورد الفلاسفة المسلمون النشاط الخيالي في تصويره الفني على أنه اعادة تشكيل لمدركات الحواس ، لأنه يخاطب الجانب الانفعالي عند المبدع والمتلقي ـ على حد سواء ـ ، وذلك ما أعلن عنه ابن سينا حين اعتبر الفاعلية التخييلية ترتكز أساساً على القوة الحافظة من حيث كونها تحفظ ما تدركه القوة الوهمية كما جاء في قوله : « ونسبة القوة الحافظة الى القوة الوهمية كنسبة القوة التي تسمى خيالا الى الحس . ونسبة تلك القوة الى المعاني كنسبة هذه القوة الى الصور المحسوسة »[٤٩] . ومن يتتبع أقوال الفلاسفة والمتكلمين الذين سبقوا ابن سينا يجد تلميحات في هذا الشأن ، فاخوان الصفا يرون أن آثار المحسوسات « تجتمع كلها في القوة

(*) ينظر د. سعد مصلوح : حازم القرطاجني : نظرية المحاكاة والتخييل في الشعر ، عالم الكتب ـ القاهرة ـ ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ٩٩

(٤٩) المرجع نفسه ص ١١٦ ـ ١١٧

المتخيلة »(٥٠) ، كما يقترب في قوله من رأي الفارابي في تحديده لعمل القوة المتخيلة التي هي عنده حاكية على المحسوسات ومتحكمة فيها ، وذلك تفرد بعضها عن بعض ، وتركّب بعضها الى بعض تركيبات مختلفة يتفق في بعضها أن تكون موافقة للحس ، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس ، وهذه التركيبات كثيرة بلا نهاية ؛ بعضها كاذبة وبعضها صادقة(٥١) ، وقد أكد ابن سينا فيما بعد على أن صفة الصدق في الشعر غير ضرورية ضمن مراتب القوى النفسية في رؤيتها لصور المدركات الحسية بعد اعادة بعثها في قالب فني حتى تستطيع مخاطبة القوة النزوعية في نفس المتلقي ، ذلك لأن النفس في رأي ابن سينا تنفعل للمخيل « انفعالاً نفسانياً غير فكري ، سواء كان المقول مصدقاً أو غير مصدق . فان كونه مصدقاً به غير كونه مخيلا أو غير مخيل ، فانه قد يصدق بقول من الأقوال ، ولا ينفعل عنه فان قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عن طاعة للتخييل لا للتصديق ، فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً ، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً »(٥٢) . وهكذا نرى أن نقبله استحضار الصور سبيلها التخييل الذي من شأنه أن يوسع قوة الوهم ولا قيمة لحقيقة الشيء إلا من حيث كونها تمده بخيال ابتكاري يدفع بالشاعر الى الخلق ، وعلى هذا الأساس يبعد ابن سينا فكرة الصدق الحرفي ، لأن الناس في رأيه « أطوع للتخييل منهم للتصديق.

(٥٠) رسائل اخوان الصفاء وخلان الوفاء ـ دار صادر بيروت ١٩٥٧ ص ٤١١

(٥١) ينظر ، آراء أهل المدينة الفاضلة . المطبعة الكاثوليكية بيروت ١٩٥٩ ص ٧٠ ، ٧١

(٥٢) فن الشعر : ص ١٦١ ، ١٦٢

وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها . وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق ، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له ، والصدق المجهول غير ملتفت إليه . والقول الصادق إذا حرف عن العادة ، وألحق به شيء تستأنس به النفس ، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً ، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به . والتخيل اذعان ، والتصديق اذعان ، لكن التخيل اذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول ، والتصديق اذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه . فالتخييل يفعله القول لما هو عليه. والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه ، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه »(٥٣) ، إن هذا الفهم كفيل بأن يمنحنا قيمة تصور ابن سينا للتخييل الذي يقترب من فهم النظرية السيكولوجية المعاصرة له وهو في ذلك يفيض الحديث في الجانب النفسي لمفهوم الخيال في بعده الفلسفي الذي يرتبط أساساً بالدلالات الأدبية في صورتها الفنية ، كما أنه ألح على أن الخيال لا يرتبط بالصورة الشعرية فقط ، وإنما قد يتجاوز ذلك الى ميدان النثر ، إذا توافرت امكانات التخييل بقوله : « وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة ، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول . وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن »(٥٤) ، وهذا ما نجده عند حازم الذي أفاد من أقوال ابن سينا ، بل نستطيع أن نقول بأنه تجاوزه في كثير من القضايا ذات الشأن بموضوع النفس الذي يست بصلة الى جوهر الصورة الشعرية ، أو كما يسميها بمنافع القياسات الخطابية .

(٥٣) المرجع السابق : ص ١٦٢

(٥٤) المرجع السابق : ص ١٦٨

يجعل حازم القرطاجني من التخييل قياساً في قيمته المعرفية للانشاد الشعري ، ومن هنا يكون في تصوره ، على حسب قول أحد النقاد المعاصرين* ، أنه تفرد بميزة هامة هي محاولته اقامة توازن بين العناصر الأربعة التي لا يمكن اكتمال أية نظرية في الشعر دونها ، أعني : العالم الخارجي ، والمبدع ، والنص ، والمتلقي ، يقول حازم : « يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة الى موقعه من النفوس من جهة هيئته ودلالته ، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنيةفي أنفسها ، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيئاتها ودلالاتها على ما خارج الذهن ، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس »(٥٥) ، ومؤدى هذا النص على حسب ما جاء به الدكتور جابر عصفور أن دراسة العمل الأدبي عند حازم تقوم على ثلاثة عناصر أساسية :

أولاً : الألفاظ التي تشكل في مجموعها العمل الأدبي .

ثانياً : المعاني أو الصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ الى المتلقي.

ثالثاً : العالم الخارجي الذي هو أصل الصور الذهنية التي يتشكل منها العمل الأدبي .

فاذا كان الشعر في صورته التخييلية قائماً على بعض القيم الفاضلة من تحسين وتقبيح ، أو احتمال الصدق والكذب فيه ، وغير

* ينظر ، د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ص ٦١

(٥٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ص ١٧

ذلك من الخصائص التي ميزت فكر ابن سينا بشأن التخييل . فإن حازماً بعد افادته من كل الذين سبقوه — سواء منهم الفلاسفة أم النقاد والبلاغيون — يرى في القوى الشاعرية ذات الارتباط بعناصر التخييل غير الذي رآه هؤلاء الفلاسفة والنقاد ، لأن مقصد الشعر في رأيه هو « استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خيرأو شر»(٥٦)، وهو في ذلك يتفق مع ابن سينا في تحرك النفس بالبسط والقبض ، ويستدرك ما فات بقية الفلاسفة المسلمين ودارسي الأدب من النقاد والبلاغيين الذين نظروا الى الصورة الشعرية بحسب ما قصد به من أغراض ، والتي لا تخلو أن يكون فيها نقص أو تداخل »(٥٧) .

إن المتتبع لكتاب المنهاج يلاحظ أن الجانب النفسي وارتباطه بالصورة الشعرية شغل حيزاً كبيراً من اهتمام حازم ، ولئن كانت هناك محاولات أخرى من الفلاسفة المسلمين إلا أنها لا ترقى الى الجوهر الثابت في طبيعة الصورة الشعرية وعلاقتها بالتخييل عند حازم ، وذلك بحكم نزوعه العريق في عالم الأدب على عكس ما لمسناه من سابقيه الذين طغت عليهم الروح الفلسفية في أحكامهم على صورة التخييل ، من ذلك أن الصورة الشعرية في منهاج حازم تتعدى المحسوس المجرد ، ولن يكون ذلك في نظره إلا من خلال ما يتمتع به الشاعر من قدرات نفسية تؤهله الى أن يسرح في عالم التخييل لتشكيل الصورة الشعرية ، ومن أجل توضيح هذه القوى النفسية ارتأى بأنه « لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون

(٥٦) المصدر السابق : ص ٣٣٧

(٥٧) ينظر ، المرجع السابق : ص ٣٣٧

له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة »[58] . وجميع هذه القوى تدخل ضمن ما يسمى في الدراسات الحديثة بالقوى الشاعرية من حيث هي كيان قائم بذاته في خلق فاعلية الصورة الشعرية التي تعتمد بالدرجة الأولى على القوة الحافظة في قدرتها الباطنية ، وفي هذه الحالة تكون القوة الحافظة في رأيه هي التي تدير فاعلية الابداع كما جاء في قوله : فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة ممتازاً بعضها عن بعض ، محفوظاً كلها في نصابه ، فاذا أراد مثلاً : أن يقول غرضاً ما في نسيب أو مديح ، أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد أهبّته له القوة الحافظة بكون صور الأشياء ، مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود ، فاذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها[59] . في حين تكون القوة المائزة خاصية يميز بها المبدع ما يلائم تخيلاته لتعزيز القوى الصانعة التي تتولى جميع ما تلتئم به القدرة الابداعية . كل هذه القوى في رأيه تكون وسيلة لتشكيل مادة الصورة الشعرية التي هي ملك حركة النفس المبدعة والمتلقية ، وبذلك يكون حازم قد أبعد فعل الابداع عن كل عملية وعي من شأنه أن ينفر الناس عن الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها لأن « المحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة ، فكان مناقضاً لغرض الشعر إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة »[60] .

وفي ضوء هذه الحقائق نستطيع أن ندرك أن اهتمام حازم بالتخييل وعلاقته بالصورة الشعرية نابع من حقل معرفي في أولية

(٥٨) المرجع السابق : ص ٤٢

(٥٩) المصدر السابق : ص ٤٢

(٦٠) المرجع السابق : ص ٢٩٤

التفكير الفلسفي الاسلامي الذي استطاع أن يستثمر النص الأدبي في ضوء المعرفة الفلسفية وعلاقتها بالنفس . ومن هذه الظواهر استطاع حازم أن يجمع في دراسته بين المعنى والمبنى . ويعنى بها على اعتبار أنها وسيلة تؤهل المبدع لادراك الوعي النفسي في الصورة الشعرية التي تتجاوز تمثيل الواقع الى تخيله في عالم آخر ، أوالواقع الآخر المرجو .

لقد فهم الفلاسفة المسلمون التخييل في تأثيراته الانفعالية ، على أنه يدخل ضمن معايير الفلسفة التي تستوجب الخضوع لمقاييس العقل « الذي يضبط المخيلة لحظة تشكيلها للصورة الفنية ، ويمنعها من الزلل والانحراف »[61] فهو تصور مختلف الى حد ما عن تصور النقاد والبلاغيين الذين ربطوا التخييل بالادراك المباشر للمحسوسات المجردة ، وترتيبها في صور شعرية منسقة ، ومن هنا « كانت عقلانية التخييل عند الفلاسفة ، ومن لاذ بهم مثل حازم ، تلتقي مع مفهوم الصنعة الذي شاع في كتابات البلاغيين والنقاد منذ القرن الثالث للهجرة ، ولا شك في أن الالحاح على ربط العملية الشعرية بالعقل وما يترتب على ذلك من ربطها بالمنطق عند الفلاسفة ، إنما هو أمر ينسجم مع التصور النقدي العام ، أعني ذلك التصور الذي يرى أن الشعر صناعة قولية »[62] ، وذلك بعد أن تحول فن القول ــ فيما بعد ــ من الطبع إلى الصنعة ، أي مما جبل عليه الشاعر الى ما فيه من نظم ومهارة واتقان ، مما أدى الى خفوت دور الانفعال في النظم ، وقد تم ذلك تحت تأثير دور العقل في ابراز مصدر الصور البديعة وتشكيلها

(٦١) د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص ٩١ ، ٩٢

(٦٢) المرجع السابق : ص ٩٢

البياني ، وفي ظل هذه الحقائق والتركيبات العلية لخلق الصور الشعرية يفقد الحس الداخلي والتصور الذهني فاعلية الترابط بين عالم النفس وعالم المحيط ، ضمن علاقات منطقية قائمة على الحدس والقيم الشعورية بقصد اظهار الصورة الشعرية في صورتها المدركة بالاحساس ، واعادة تركيبها بما ينبغي أن يكون عليه واقع الحال .

إن اصرار القدامى على جعل التخييل عماد الصورة الشعرية – بحسب ما ارتسمت في ذهن الشاعر من أشياء في تقديمها الحسي – هو من سبيل القوى المدركة في وظيفتها باستدعاء ما تختزنه المشاعر واعادة تركيبها في صياغة فنية يكون من شأنها اثارة الانفعالات العاطفية والتصورات الذهنية ، سواء أكان منها عند المبدع أم المتلقي في قوته النزوعيه ، وعلاقتها بالتخييل باستحضار الصور المختزنة ، واعادة تركيبها باثارة الانفعال ، لأن الخيال هنا – على حد قول أحد النقاد – هو الطريق الى اظهار الصور التي تتضمنها القصيدة . بمعنى أنه الوسيلة المشتركة بين المبدع والمتقبل ، التي عن طريقها يمكن أن يتواصل العمل الفني ، وذلك « أن الصورة من حيث هي صور ، أو مثل للأشياء لا توجد إلا في اللحظة التي تتأملها فيها، وكلما تجدد التأمل تجددت هي أيضاً ، أي خرجت من القوة إلى الفعل ، إذ ليست الصور الكامنة موجودة إلا بالقوة ، أي أنها استعدادات نفسية يتركها فينا الاحساس ، أو هي اكفاية المخيلة للتخيل »[63] ، ومن هذا المنطلق يكون التخييل في مفهوم القدامى هو أحد الأساليب

---

(٦٣) ينظر ، د. يوسف كرم : الطبيعة وما بعد الطبيعة . ص ٨٦ . عن مجلة فصول م/٧ . ع : الثالث والرابع (١٩٨٧) مقال للدكتور صفوت عبد الله الخطيب : الخيال مصطلحا نقديا بين حازم القرطاجني والفلاسفة . ص ٦٢

الجمالية لخلق الصورة الشعرية ، وذلك باعتماد الصورة المتخيلة من التعبيرات المألوفة التي من شأنها أن تعيق عالم الابتكار في الفن .

ولقد سعى معظم القدامى بمن فيهم النقاد الذين ربطوا التشبيه بالخيال الى رسم صورة الخيال – ضمن ادراك الحواس – فيما له علاقة بالصورة الشعرية . فكل ما « يدركه الانسان بالحس ، فهو الذي تتخيله نفسه ، لأن التخييل تابع للحس ، وكل ما أدركته بغير الحس ، فانما يرام تخييله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له ، حيث تكون تلك الأحوال بما يحس ويشاهد . فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده »[64] ، وبذلك يرتبط التخييل في فكر حازم بالنفس فيما لها من علاقة بالحس في العمل الفني ، متجاوزاً حدود معرفة الخيال عند معظم الفلاسفة ، وبصفته قوة نفسية بحتة ، وان كان ذلك فلا نجده يمثل ما جاء به حازم الذي عدّ التخييل عنصرا جوهرياً في بناء الصورة الشعرية ، وخاصة مميزة من خصائص طبيعة القول الشعري، مما أدى به إلى اعتبار التخييل في الشعر يأتي على أربعة أنحاء[65] : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النظم والوزن . وكل هذه الأنماط تقوم في خيال المبدع وتشكل صوراً ينفعل لتخيلها وتصورها ، محدثة بذلك أثراً نابعاً من قوة حافظة الصور الغائبة ، واستعادتها من جديد في صور مركبة تنفعل بها الحواس والوجدان بفعل الاثارة النفسية .

---

(٦٤) منهاج البلغاء وسراج الادباء : ص ٩٨

(٦٥) ينظر ، المرجع السابق : ص ٨٩

افادة النقاد المعاصرين من جهود القدامى :

لقد اهتم النقد الأدبي الحديث بجهود النقاد القدامى في موضوع الأساليب البلاغية التي كانت مدار حديثهم، من حيث المستوى المجازي للصورة البيانية ، وقد ظل على هذا المستوى الى أن جاءت جهود المعاصرين لمحاولة استكشاف بعض الملامح النيّرة في موضوع الصور البلاغية ذات الارتباط بالدلالة المجازية وصلتها بالنفس .

لقد كان للدكتور طه حسين* فضل كبير حين تعرّضه الى التراث بروح علمية من حيث كونه شق الطريق بالخوض في قراءة جديدة ، وتعامل جديد مع النص القديم ، وذلك من خلال محاضرته : البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر[٦٦] ، وكذلك ما أشار إليه في كتابه : من حديث الشعر والنثر ، حين تعرّضه لعبيد الشعر

(*) – يقول في تجديد ذكرى ابي العلاء : .. اتخذت شخصية ابي العلاء مصدرا من مصادر البحث بعد ان وصلت الى تعيينها وتحقيقها ، وعلى ذلك فلست في هذا الكتاب طبعيا فحسب ، بل انا طبعي نفسي ، اعتمد على ما تنتج المباحث الطبيعية ومباحث علم النفس معا . دار المعارف ، مصر ، ط ٨ ، ص ١٢

– بينما نجده ينفي هذه النظرة في كتابه خصام ونقد – او على الاقل يتحفظ في شأنها وذلك بقوله : ما اريد ان اجادل علماء التحليل النفسي بشيء من امرهم ، فلست املك وسائل هذا الجدل ولا اقدر عليهما ، ولا احب ان اقحم نفسي فيما ليس لي به علم . ص ٢٣٣ .

(٦٦) محاضرة القيت بالفرنسية في مدينة ليون ١٩٣١ بمناسبة المؤتمر الثاني عشر لجماعة المستشرقين .

الذين كانوا يعتمدون الاجادة الفنية فيما يقولون ، لأنهم – في نظره – أن « غير شك قد رسموا لأنفسهم مذهبا في الفن يعتمدون عليه . وهو العناية بالتشبيه والاستعارة يستعينون عليهما بالحس أكثر مما يستعينون بالتفكير الخالص . فكان أحدهم اذا أراد ان يأتي بفكرة أو يصوّر معنى من المعاني لا يأتي به سهلاً ولا يسيراً ، ولا يأتي به على أنه معنى يتحدث به قلب الى قلب ، أو عقل الى عقل ، وانما يأتي به في صورة تحسها باللمس أو بالعين أو بالأذن ، نحسها على كل حال »[٦٧] ، ثم تحققت هذه الطروحات التي تعرّض لها الدكتور طه حسين فيما بعد عند كثير من النقاد المعاصرين ، وربما كانت استفادة الدكتور جابر عصفور من دراسات الدكتور طه حسين خير دليل على استيعاب ما في التراث من لمحات نفسية كان قد لاحظها في مجمل دراساته* .

لقد تبين للمعاصرين أن الدراسات البلاغية في وظيفتها الدلالية يجب أن يعاد ارتباطها بموضوع الفلسفة الاسلامية ، ومن ثمة فالعلاقة بين الظواهر البلاغية والمضمون الفكري للفلسفة الاسلامية ضروري جداً لاستكشاف معالم ارتباط النفس بالأساليب البلاغية ، إذ « تكمن البذور الأولى لبحث المجاز في معارضه ادراك الألوهية على أساس التشبيه الحسي ، ولم تأخذ هذه المعارضة بدايتها أول مرة في ظهور المعتزلة على نمط مدرسي ، بل تمتد جذورها الى عهد أقدم ، والى دائرة كان سائدا فيها – عدا ذلك – مذهب التفسير بالمأثور . لقد

---

(٦٧) من حديث الشعر والنثر ، دار المعارف ، مصر ط ١١ ، ١٩٧٥ ص ١٠٢

(*) وبخاصة ما جاء به في كتابه : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ومفهوم الشعر .

وجد المعتزلة بين ممثلي الحديث وعلمائه الرفيعي المقام رواداً وطلائع لهم يشقون الطريق الى التفسير المجازي للعبارات الدالة على التشبيه، ولكن فضل المعتزلة ينحصر في أنهم جعلوا هذه الطريقة تستوعب جميع العبارات القرآنية الدالة على التشبيه »[68] ، وهذا ما أكدته بعض الدراسات المعاصرة التي تعاملت مع التراث النقدي والبلاغي على أساس من النظر الى علاقته المتفاعلة بغيره من العلوم والمعارف، حتى يمكنه من أن يتبين له ما تزخر به الدراسات البلاغية القديمة من نظرات نفسية • ومن هنا فقد ارتأت الدراسات الحديثة من الضرورة التعرض إلى اسهامات البلاغيين والنقاد القدامى في فهمهم للبلاغة العربية ومقارنتها بمعطيات النظريات الحديثة في النفس ، التي تناولت الصورة الشعرية عبر طبيعة العلاقة بين الصورة والخيال • وهو ما حاول أن ينظر إليه الدكتور جابر عصفور من خلال رؤيته المعاصرة التي تشير الى الخيال على أنه القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس ، فالخيال في نظره يتجلى من خلال القدرة على ايجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة[69] ، ومن هنا يكون الدكتور جابر عصفور مختلفاً مع ما قرره الدكتور مصطفى ناصف بشأن غياب احتفال القوى النفسية في هذا المجال — في موروثنا النقدي — وحتى ان كان ذلك — في نظر مصطفى ناصف — فلا يعدو أن يكون اشارات نابعة من الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة، وقد استند في تعليله هذا على قرائن تستكشف عن اهمال الخيال في النقد العربي منها : اعتماده مقولة ابن رشيق في اعتبار أن الشعر الأعلى ما لم يحجبه عن القلب شيء ، ثم فهم الحقيقة

(68) د. مصطفى ناصف : الصورة الادبية ، دار الاندلس ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص ٧٤

(69) ينظر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص ١٣

الشعرية على أنها تتعلق بمسألة الصدق والكذب ، وهذا ما يجعل علاقة الشعر بالواقع مقصورة على نطاق محدود باهت هو المبالغة أو تركها في موضوع الصنعة » ، وفضلا على ذلك فان أبحاث النقد تميل غالباً إلى التمسك بالتقاليد المقررة القديمة ، ولم تكن الضرورة القاضية بتكييف التعبير وفق تغير الانطباعات تلقى قبولاً عاماً • ولم تكن كفاءة الشعر في التعبير عن الذات تلقى اهتماماً يذكر الى جانب صدق مطابقته للشكل المقرب ، وإلى جانب أثره في نفوس السامعين حين يرفع ويخفض ، فقدرة الشاعر لا تقاس بقوته المبتكرة، وإنما توزن بموازين أخرى عملية»[70] •

لقد أفضت جهود النقد المعاصر الى ابراز مظاهر التوفيق بين النفس والعقل في استكشاف معالم الدلالة اللغوية القديمة لكلمة الخيال التي تتجاوز القدرة على تلقي صور المحسوسات الى الطيف، أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة[71] ، وعلى الرغم من أن بعضهم[72] رأى بأن النقد القديم قد أهمل الخيال اهمالاً واضحاً ، إلا أن الدلالة المعجمية لمادة خيل في لسان العرب لا تخلو من الأبعاد الايجابية لمفهوم الخيال ، ولا سيما حينما ترادفه بالتوهم والتمثل ، وهو أكثر من هذا « ما تشبّه لك في اليقظة والحلم[73] •

(70) د. مصطفى ناصف : الصورة الادبية ص ١١ ، ١٢ .

(71) ينظر ، د. جابر عصفور : الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي . ص ١٥

(72) ينظر ، د . مصطفى ناصف : الصورة الادبية ص ١٠ . وما بعدها .

(73) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : خيل ، دار صادر .

وقد اقترح بعضهم[٧٤] ضرورة البحث عن شواهد لكلمة التخييل واستعمالها اللغوي في النصف الأول من القرن الثالث وبخاصة عند المعتزلة ومن تأثر بهم .

إن مصطلح الخيال في التراث النقدي والبلاغي وليد تأثير الفلسفة في الدراسات الأدبية ، وبخاصة ما جاء به المترجمون للفلسفة اليونانية التي ربطت الخيال بعلم النفس الأرسطي ، فنقلوا عن طريقها البلاغة العربية من صور الزينة والتنميق من حيث التعبير المجازي الى تصوير حقائق الوجود الذي ينقل التجارب من خلال الانفعالات ، ويضفي عليها طابعاً من التصور بالمخيلة الفنية ، وهو ما أغفله كثير من نقادنا القدامى – وبخاصة أهل السنة على حسب رأي الدكتور مصطفى ناصف – بشأن التعبير التمثيلي أو التخييلي ، كما عبر عن ذلك بقوله : « وحين يمحو أهل السنة التخييل محواً لا يقفون موقفاً خيراً من خصومهم ، لأنهم يكفون عقولهم عن التفكير في كيفية التعبير ، فأسلوبهم يقوم على الاقتناع بالظاهر الذي لا سبيل الى أن يعرف كنهه . أما المعتزلة فيضطرون الى تأويل ومكابدة »[٧٥] . غير أن هذه النظرة لا تنطبق على مجمل النقاد – كما عبر عن ذلك مصطفى ناصف نفسه – لأن هنالك من النقاد من ذهب إلى أن فن القول الجيد هو ما توافرت فيه عناصر التخييل ، كما أشرنا الى ذلك في حينه* من مثل قول الجاحظ الذي اعتبر أن « الشعر جنس من التصوير »[٧٦] .

---

(٧٤) ينظر ، د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ١٥

(٧٥) د. مصطفى ناصف : الصورة الادبية ص ٨٨

(*) ينظر القصة في ص ٢٤٠ من هذا البحث .

(٧٦) الحيوان : ٣/١٣٢

ومن ثمة يكون الزعم القائل بأن نقادنا القدامى لم يعالجوا مفهوم الصورة الشعرية في ضوء الخيال المرتبط بالجمال الحسي ، يكون زعماً مردوداً ، وهذا ما ذهب إليه الدكتور مجيد عبد الحميد ناجي الذي رأى بأن القدامى لم يتعاملوا مع الصورة الشعرية في اطارها التصويري المتعارف عليه في النقد المعاصر ، وأن ما جاء به حازم القرطاجني في معالجته لصور التعبير غير المباشر كان من قبيل التأثر التام لما ذهب إليه أرسطو في المحاكاة ، وان أضاف اليها وعدل منها بما يناسب البيان العربي والصورة الشعرية ، « وبما يدل على أصالة الشخصية العربية وسماح عطائها . وكذلك ما نجده في معالجة عبد القاهر الجرجاني لحد ما »[٧٧] ، وقد ذهب الدكتور مجيد عبد الحميد ناجي الى أبعد من ذلك حين اعتبر أن نقادنا القدامى لم يكن فهمهم للصورة الشعرية في ضوء نظرية الخيال الا من قبيل « أنها الشكل والمعرض الذي تعرض من خلاله المعاني الذاتية المجردة والتجربة الشعورية الوجدانية »[٧٨] مستشهداً في ذلك بما أشار اليه عبد القاهر الجرجاني في قوله : « واعلم أن قولنا الصورة : إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ... »[٧٩] وفي هذا ما يتنافى مع اسهامات بعض النقاد ، وما أقره بعض الفلاسفة المسلمين ، وما تفرد به حازم القرطاجني بشيء من الدقة والوضوح في القرن السابع مستخلصاً آراء الكندي ، والفارابي ، وابن سينا ، وابن رشد ، ومسكويه ، واخوان الصفاء ، وغيرهم ممن تعرضوا الى سيكولوجية الخيال وعلاقته بالصورة التخييلية في ارتباطها

---

(٧٧) الاسس النفسية لاساليب البلاغة العربية : ص ١٤٨

(٧٨) المرجع السابق : ص ١٤٨

(٧٩) دلائل الاعجاز : ص ٢٩٨

بالمحسوسات ، وهي الصورة التي ركز عليها الفلاسفة المسلمون في نظر الدكتور جابر عصفور أكثر من تركيزهم على عنصر التخيل . وهو يعني في ذلك أن الفلاسفة في تركيزهم على عنصر التخيل إنما اهتموا بما يمكن أن نسميه سيكولوجية المتلقي أكثر من اهتمامهم بسيكولوجية الابداع.وفهموا الشعر على أساس أنه عملية تخييلية تتم في رعاية العقل ، وكأن الشاعر يأخذ من المخيلة والوهم مادته الحزينة، ثم يعرضها على عقله ، ويدع له وحده مسؤولية التصرف فيها ، ومن هنا كان الشعر في نظره مرتبطاً بالتخييل على حسب ما جاء به ابن سينا من أن التخييل هو انفعال من تعجب أو تعظيم ، أو تهوين ، أو تصغير ، أو غم أو نشاط »[80] ، لذلك كانت الملكة التخييلية في صلتها بالعالم الداخلي للشاعر من الأمور الهامة في صدق القول الفني الذي تذعن له النفس من غير روية وفكر واختيار على حد ما مر بنا .

فاذا نحن أمعنا النظر في رأي المعاصرين لمفهوم التخييل عند القدامى وجدنا ما يشير الى اهتمام الدراسات القديمة بهذا الموضوع على نحو ما مر بنا ، أما ما جاء به مصطفى ناصف من « أن في وقفة المفسرين المضطربة عند مصطلحات التمثيل والتخييل وما إليها ، لدليلا على شعورهم بصعوبة التصنيف البلاغي »[81] . فان هذا الحكم يستكشف عن نظرة تجزيئية لماهية التخييل ، لأنها اقتصرت على معطيات التراث البلاغي والنقدي ، وأهملت التراث الفلسفي الذي نعتقد بأنه مادة ثرية وخصبة في مجال دراسة الخيال وعلاقته بالصورة،

(80) ينظر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ص ٥٦ — ٦٦

(81) الصورة الادبية ص ٩٢

وحتى عند بعض المفسرين مثل الزمخشري الذي فسر النص القرآني برصيد من المعارف البلاغية والكلامية ، والواقع أن موقف مصطفى ناصف عند حدود أقوال البلاغيين واللغويين والشراح ، لم يعمق تصوراته في هذا الشأن ، وكان يمكن أن تغني المفاهيم الفلسفية القديمة توجهه الجمالي في دراسة الصورة الأدبية ، ولذلك فان التركيز على استجلاء القيمة والجانب الجمالي في النص الأدبي لا يجليه — في نظرنا — الأسلوب التعبيري[82] وحده لأن أبعاد الاطار المرجعي المكون للعملية الابداعية أمر لا نجد له تبريرات علمية قوية عند مصطفى ناصف . فوظيفة النقد تدعو الى التأمل في النص من حيث التوازن بين جميع العناصر التي تسهم في ارشاد الذوق الأدبي ، وهو ما تفطن له القدامى وعبروا عنه بما يسمى بالقوة الشاعرة القائمة على فكرة التناسب بين الأشياء التي أشار اليها حازم القرطاجني حين تعرضه لاكتمال عناصر العمل الأدبي وفق منظور : ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة الى موقعه من النفوس من جهة هيئته ودلالته ، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها ، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيئاتها ودلالتها على ما خارج الذهن ..»[83] .

انطلاقاً من هذا الفهم الذي يدعو الى التناسب بين الأشياء

(82) هذا ما اكده في كتابه : دراسة الادب العربي ، من حيث كون فهم النص الادبي ، او علم الشعر الحق ينفرد بنفسه ص ٩ . ثم يتساءل : ولكن كيف السبيل الى ادراك اصالة العمل الفني ومعرفته الخاصة به التي يستقيها من خارجه ص ٩٩ . وقوله : لقد آن لنا ان نحرر النص الادبي من نفس صاحبه ص ١٥١

(83) منهاج البلغاء وسراج الادباء : ص ١٧

لمعرفة فاعلية حركة الفعل ، الأدبي يكون حازم أقرب الى الصواب مما دعا إليه مصطفى ناصف بالتأمل في جمال النص مجرداً من كل ما يحيط به .

لقد لاحظ الدكتور جابر عصفور أن فاعلية الخيال الشعري في التصوير القديم قائمة على مبدأين أساسيين هما : الحسية والعقلانية، وهي اشارة سبقه فيها عبد القاهر الجرجاني ــ بلا فارق يذكر ــ حين تعرضه الى المعاني من حيث كونها تنقسم إلى قسمين : عقلي وتخييلي[٨٤] ، ولعل في استنتاج جابر عصفور ما يشير الى صياغة التعبير بين الطبع والصنعة ، ومن خلال هذا الحكم نستنتج تصوره بأن القدماء من الشعراء كانوا يعتمدون عفويتهم التلقائية في ابداع الشعر ، وبمجرد اسهام الفلاسفة بادخال فكرهم اليقظ على النص الأدبي وقع ما يسمى في النقد القديم بالتكلف ، أو على حد تعبير جابر عصفور بعقلانية الشعر النابعة من عقلانية التخيل عند الفلاسفة المسلمين الذين أضفوا على طابع النص الابداعي صفة القدرة على اخضاع التصور للوعي والتوجيه وهو يرى في ذلك أن القدماء كانوا يعبرون عن ذلك بقولهم : « الصناعة بالاطلاق ، هي قوة للنفس ، فاعلة بامعان مع تفكر وروية في موضوع من الموضوعات ، نحو عرض من الأعراض »[٨٥] ، وعلى هذا الأساس تصبح القوى الواعية الماثلة في الذاكرة ــ ذات شأن عظيم ــ من حيث اعتبارها علامة من علامات الفحولة والتفوق ، ومظهرا من مظاهر الحذق والتميز[٨٦] .

---

(٨٤) ينظر ، أسرار البلاغة : ص ٢٢٨

(٨٥) ينظر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ص ٩٢ .
والنص لأبي حيان التوحيدي في المقابسات : ص ٣١٤

(٨٦) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ٩٣

وهذا أمر يسلم به كل باحث ، من حيث كون الذاكرة سمة أساسية في ابراز القوة المتخيلة ، وتمكن المبدع من الافادة من التجارب بقصد توليد المعنى الذي يريد ، فهي قضية شغلت النقاد القدامى بدرجات متفاوتة في تعرضهم لها ، وقد عدها حازم القرطاجني عنصراً أساسيا ضمن عناصر أخرى لا تكتمل الشاعرية على الوجه المختار إلا من خلالها، وهي في رأيه القوة الحافظة والقوة المائزة والقوة الصانعة[٨٧] .
ثم يخلص الدكتور جابر عصفور في استنتاجاته الى « أن ذات الشاعر المتفردة ونشاطه الداخلي الخلاق أمر مستبعد تماماً بالنسبة لتراثنا النقدي ، الذي ينظر الى الشاعر من حيث علاقة التبعية التي تربطه بأسلافه[٨٨] ، وهو في ذلك يعني أن الأسلاف لم يتركوا للأخلاف شيئاً يذكر إلا وسبقوهم فيه ، غير أن الأمر الذي لا يشك فيه أي باحث هو أن الشعر العربي الذي بلغنا لا يمكن أن يكون كله مظهراً من مظاهر البيئة ، ولا يكون معظمه نابعاً من عملية التوليد والتصور الخيالي المبتكر ، والأدلة على ذلك كثيرة في شواهد الشعر العربي كما عبر عنه الصراع الذي دار بين أنصار أبي تمام والبحتري في مسألة القديم والحديث .

إن الذي انتهى اليه الدكتور جابر عصفور في مثل هذا الاستنتاج هو تركيزه على القول الذي استقاه من حكم ابن طباطبا حين وصف هذه الأزمة التي واجهها الشاعر عندما قال : « والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا الى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة . فان أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ، ولا يربى عليها لم

---

(٨٧) منهاج البلغاء وسراج الادباء : ص ٤٢

(٨٨) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ص ٩٧

يتلق بالقبول ، وكان كالمطرح المملول ... والشعراء في عصرنا انما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يريدونه من أشعارهم ، وبديع ما يغربون من معانيهم ، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم »[89] .

إن الذي يمعن النظر في منهج القدامى يرى في حديثهم مسائل كثيرة من الاتباع والابداع ، وأن جل دراستهم البلاغية كانت قائمة على التنظير لعملية الابداع ، وهذا يعني أن اهتمام القدامى بشأن الابداع الفني وارد في الدراسات الأدبية التي منحت الذات المبدعة في تعاملها مع النشاط الداخلي مكانة مرموقة بقصد الاهتمام بعملية التوليد .

وفي ضوء هذا الفهم على حد قول الدكتور تامر سلوم يتوقف أبو هلال العسكري عند تعرضه للبلاغة بقوله : إنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن ، وتصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتيال والتحيّل»[90]، وفي هذا ما يقربنا الى فهم المحدثين للصورةالحسية، وعلاقتها بالصورة التخييلية ، وهو ما أشار إليه الدكتور عز الدين اسماعيل في محاولاته لتطبيق قانون : استوفر* على الشعر الذي ربطه

(٨٩) عيار الشعر ، شرح وتحقيق : عباس عبد الستار ، دار الكتب العلمية لبنان ط ١ ، ١٩٨٢ ص ١٥

(٩٠) ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ٥٩

(*) الشعر في نظره لا يتصل بالجانب العاطفي او العقلي فقط في طبيعتنا ، ولكنه يتصل كذلك بالجانب الحسي ، من حيث ان افكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع في اطار من العالم الخارجي، وان يعبر عنها بالفاظ حسية ملموسة .

– ينظر ، الاسس الجمالية في النقد العربي ص ٣٧١ ، وقد اشرنا في بحثنا هذا الى ما يشبه ذلك .

بما جاء به القدامى في قوله : « ولعل البلاغيين أن يكونوا بدراستهم للاستعارة والتمثيل قد وقفوا على أشياء قريبة من قانون استوفر محاولا تعليله في ذلك على ما جاء به ابن الأثير بشأن موضوع التشبيه ، وعلاقته بالخيال ، معتبراً « أنك اذا مثلت الشيء بالشيء فانما تقصد به اثبات الخيال في النفس بصورة المشبه أو بمعناه ، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه والتنفير عنه »[91] .

لقد أولت الدراسات الحديثة اهتماماً بالغاً بدراسة الأشكال البلاغية القديمة بكل ما تحمله من المفاهيم المتفاوتة ، غير أن هذه الدراسات أهملت جانباً مهماً في نظرنا ــ يتعلق أساساً بالأبعادالنفسية للظواهر البلاغية ، وما إن أطل هذا العصر حتى بدأ النقاد المعاصرون يهتمون بهذا الجانب بعد تشبعهم من معطيات النظريات النفسية الحديثة التي كانت عوناً لهم على استكشاف ما بداخل النص القديم من علاقة بين وظيفة الكلمة والعالم الداخلي للذات المبدعة . وهو ما أشار إليه القدامى بنوع من التفاوت على حسب ما اقتضته طبيعة العصر ، وحكّمته روح البحث العلمي آنذاك في اقتران الصلةالوثيقة بين الصورة والشعر : « فضلا عن أن الصورة كانت تفرض نفسها ــ دوماً ــ على وعي الناقد القديم ، أثناء بحثه القضايا الأساسية التي شغلته مثل الموازنة والسرقات ، كما كانت تفرض نفسها عليه في محاولته تتبع ما حققه الشعراء من اختراع أو ابتكار ، أو ابتداع »[92] .

(٩١) المثل السائر : ص ١٢٤

(٩٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ص ٦

الباب الرابع

الأبعاد النفسية لجمالية الصورة في القصيدة الحديثة

الفصل الأول

الصورة في النقد الأدبي الحديث

الفصل الثاني

الرمز الاسطوري

الفصل الثالث

الوظيفة النفسية للايقاع

وظيفة الصورة في النقد الأدبي :

تناولنا في الفصل الأخير من الباب الثالث الصورة الفنية في التراث النقدي التي تتمثل في خصوصيتين : الحسية والمجازية . ففي الحسية وجدنا تمثل الأشياء ، وتشخيصها عبر الحدس التصوري في تشكيله الخيالي وسيلة للاتصال بين المبدع والمتلقي ، تحددهما علاقة التخييل ، أما المجازية فهي أسلوب ايحائي غير مباشر يحدد هذه الصور المدركة بالحس ، ويعيد صياغتها بما ينبغي أن تكون عليه الصورة التخييلية . من هنا تعددت الاشكال البلاغية القديمة في ضروب الصورة بوصفها قوة نفسية محسوسة سواء ما كان منها من جهة التشبيه أم من جهة الاستعارة ، وهكذا بدت لنا الصورة البيانية في البلاغة العربية من الأسس الفعالة في صناعة الشعر عند العرب القدامى ، كما اتضح لنا ذلك على نحو ما مر بنا .

واذا كانت الصورة في التراث النقدي من العوامل الأساسية في صناعة الشعر ، فانها في النقد المعاصر جوهر القصيدة كلها ، من حيث كونها تتعدى المحسوس إلى الحدس ، في ارتباط أشكال هذه الصورة بالأجواء النفسية الكامنة في ذات المبدع ، وهنا يؤدي الخيال دوره في نقل التجربة الشعورية التي تصاحب الحدث ، وتتأثر به من أجل تشكيل وحدة كاملة ، تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي ما يطلق عليها « بلبنات القصيدة » في بنائها العام ، وكل لبنة من هذه اللبنات

هي صورة .. ومن هنا نزعم أن بناء الشعر هو بناء تصوري[1] بلغة انفعالية ، تلونها دفقة الشعور ، ضمن علاقات داخلية تفرز صوراً موحية لما ينبغي أن يكون عليه الواقع .

إن الصورة الشعرية في مدلولها الداخلي تتشكل من مجمل حدوس ومشاعر سبقية يكون المبدع قد اكتسبها من حافظة ذاكرة الضمير الجمعي ، وفق معطيات تفاعل محصلة الخبرات ، وتعدد التجارب ــ حتى ولو كان ذلك دون وعي منه ــ وتبعاً لذلك يكون سياق الذاكرة ــ الشعوري واللاشعوري ــ هو المتحكم في عملية الخلق الفني الذي يعتمد على التركيز والتكثيف ، حيث تبقى الصورة الشعرية عملاً فنياً يشير الى عظمة الخيال المبدع الذي تنتجه الذاكرة وتنميه ، « والى العاطفة السائدة التي تلونها »[2] القدرة الباطنية الخفية من أجل الكشف عن جوهر هذه الصورة التي تعبر عن وجودها بالخلق الفني .

لعل أهم ما يميز دراسة الصورة في النقد الحديث هو مستوى الوظيفة التي تحققها الحالة النفسية ، أي تخطي حدود الذاكرة بوصفها قدرة على حفظ بقاء الماضي الى ذاكرة نفسية[3] وذلك من خلال وظيفتها العامة القائمة على ربط المحصلات الخبرية بالحالات الشعورية

(1) ينظر : د. نعيم اليافي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية/منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ــ دمشق ١٩٨٢ ص ٤٠ .

(2) د. عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر / مؤسسة نوفل ، بيروت : ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ٣٦٤

(3) يفرق برغسون بين ذاكرتين : حركية ونفسية ، وهذه الأخيرة في رأيه تتألف من التثبيت ، والحفظ ، والذكر ، والعرفان ، والتحديد / ينظر المعجم النفسي : د. جميل صليبا ٥٨٦/١

التي يمر بها المرء في حياته اليومية ، عبر ذاكرة الصورة الحسية ، لأن طبيعة الصورة ، وفق هذا المنظور ، تأتي عن طريق تنمية الخيال بالذاكرة النفسية إثر رجوع الصور وفق مستجدات طبيعة الحالات النفسية . وهنا تكون الصورة الشعرية في نظر النقد الحديث تعبيراً عن الخيال في اعتماده على التجارب الذاتية ، وذلك ما عبر عنه « الاستغراق الرومانسي في الصور الخيالية كما انتهت إليه القصيدة العربية الرومانسية ، وهذا ما جعل الشاعر العربي الجديد يستخدم مفردات صورته الشعرية كاشارات انفعالية تختزن في داخلها تجارب ومواقف متعددة »[4] تعكس عالم الشاعر الداخلي بكل ما فيه من قوى ذهنية أو شعورية ، وبذلك تناولت النزعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث موضوع الأخيلة والصور التي اعتبرتها أهمية عظمى للتعبير عن الشاعر المتضمنة التجارب النفسية ، عبر قنوات الصراع الداخلي الذي تعاني منه الذات المبدعة ، وهي نظرة تختلف عن نظرة البلاغيين القدامى الذين تعاملوا مع الخيال في اطار الادراك الحسي ، والتصوير المجازي ، أما الرومانسية فقد نقلت الخيال من عالمه الخارجي الى الذات المبدعة من حيث كونه يترجم مشاعر هذه الذات بما تفرزه من نتاج فني يكون معبراً عن صدق المشاعر والأحاسيس الممتزجة بأفكار الشاعر وتصوراته عبر طاقة الخيال التي يستغلها في النفاذ الى أعماق قاع الشعور ، بقصد الكشف عن الأسرار الخفية الكامنة في ذات المبدع .

وقد لا نغالي إذا قلنا أن هذه النظرة ــ الرومانسية لمفهوم الخيال ــ نابعة من آراء النقاد الغربيين لهذا المفهوم عبر تقدم حركة

(4) سعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث / دار المعارف مصر ط ٢ ، ١٩٨٣ ص ١٥١

الترجمة التي كان لها الأثر العظيم في تجارب الشعراء العرب وتثقيفهم. وقد عرفت المدرسة الرومانسية في الأدب العربي الحديث بروز النزعة الذاتية المعبرة عن أفكار وتصورات العالم النفسي للشاعر . كما نشطت الترجمة نشاطاً ملحوظاً في السنوات العشرين والثلاثين(٥) حاملة معها مبادىء المدرسة الغربية — في اتجاهها الرومانسي — وبخاصة ما جاء به كولوردج — ولعل نظرة العقاد* في هذا الشأن — على اعتبار أنه أحد أقطاب المدرسة الرومانسية في بداية مراحله الفنية — توحي بالبعد الفني الذي سلكه الجيل المعاصر له ، بتقبل المبادىء الرومانسية الداعية الى الملكة التخيلية في قدرته على الابداع . وذلك لأن هؤلاء الغربيين — في نظر العقاد وما أقرته الدراسات الحديثة — تعاملوا مع استخدام الصورة الشعرية من حيث المستوى الذهني وما يتبعه من تداع نفسي ، إلى غير ذلك من الأمور التي رأوا فيها تحطيماً للموروث النقدي في تعابيره القديمة ، فكان دور الأدباء والنقاد العرب هو الافادة من هذه

(٥) ينظر : طلعت عبد العزيز ابو الفرج : الرؤية الرومانسية للمصير الانساني لدى الشاعر العربي الحديث / الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الاسكندرية ١٩٨١ ص ٣٩

(*) كما عبر عن ذلك بقوله : فهي مدرسة اوغلت في القراءة الانكليزية وهي مع ايغالها في قراءة الادباء والشعراء الانجليز لم تنس الالمان والطليان والروس والاسبان واليونان واللاتين الاقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من شعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا اخطىء اذا قلت أن هازلت هو أمام هذه المدرسة كلها في النقد « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » / مكتبة النهضة المصرية ، ط ٣ ، ١٩٨٥ ص ١٩٢

التجارب التي حققها أدباء العالم ، ومن ثمة جاءت أحكام النقد العربي الحديث في معظمها — على الأقل بشأن موضوع الأخيلة والصور مطابقة لأحكام النقد الغربي ، ولعل ما يعنينا في هذا الشأن طبيعة الصورة الشعرية بكل أبعادها ضمن معطيات الحداثة .

لقد تميزت الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث بالايحاء المبدع للتصورات الخيالية ، كما أنها أسست ذوقاً جديداً استجابة لروح العصر . ولم يتأت لها ذلك إلا بعامل الاطلاع الواسع على روافد الثقافة الغربية التي ربطت الصورة الشعرية بفاعلية الخيال، وقدرته على التعبير الخلاق بناء على مرتكزات فلسفية . وهذا ما حدا ببعض الشعراء لتعميق مفاهيمهم النقدية ، وتجديد مصطلحاتهم الأدبية ، كما عبر عن ذلك عبد الرحمن شكري بقوله : انه يجب التمييز في معاني الشعر ، وصوره بين نوعين يسمى أحدهما التخييل، والآخر التوهم .

فالتخييل هو أن يظهر الشاعر الصلات بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق . والتوهم : أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود(٦) ، لكن هذه التصورات الأدبية يرى فيها بعضهم(٧) على أنها اقتباس حرفي من نظريات كولوردج في الخيال . وأن ليس لعبد الرحمن شكري الفضل في ذلك غير الصياغة التي صاغها بلغته الخاصة ، فباستثناء اشتراطه للتخييل أن يعبر عن الحق نجد العبارة تكاد تكون ترجمة مباشرة للتفرقة

(٦) ديوان عبد الرحمن شكري : جمع وتحقيق نقولا يوسف ص ٣٦٤، ٣٦٥

(٧) د. سعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ص ١٢١ وينظر ايضا السيرة الادبية : كولوردج ص ٢٤٠

بين التوهم والخيال . وان كان هذا لا ينقص من جهود هؤلاء الذين بدأوا في خلق حساسية شعرية جديـدة ، ومفاهيم نقديـة تتسم بالوضوح ، ومن يطلع على الارهاصات الأولى للنقد الأدبي الحديث يجدها تكرس جهدها في شرح أفكار الغربيين ، مع فارق بسيط في محاولة اعادة تكييف هذه الأفكار مع ما يتناسب وطبيعة مجال الفن غير أن ذلك يعد فضلا عظيماً على النقد العربي من حيث كونه مارس حقاً مشروعاً في نظرية التأثر والتأثير ، بتقريب تجارب الغربيين منا نتيجة استلهام الصفة الذاتية في التعبير الأدبي بقوة ادراك الخيال ، والابانة عن حركات الشاعر المترجمة للذات المبدعة ، وذلك ما نادى به ـ أيضاً ـ ميخائيل نعيمة في ثورته على ما يكبل الفنان، ويقيد فضاءه الرحب ، حيث اعتبر أن الشاعر هو « من يمد أصابع وحيه الخفيـة الى أغشية قلوبكم ، وأفكاركم . فيرفع جانبـاً منها ويحول كـل أبصاركم الى ما انطوى تحتها . فتبصرون هنـاك عواطف وتعثرون على أفكار »[٨] وأن تجربة الشاعر تجربة[٩] نفسية لا تخضع لأيـة قوانين غير قانون الدراسات المتدفقة بالمشاعر والأحاسيس . ومن يتتبع مثل هذه الآراء يرى فيها صدى لأفكار وردزورت الداعيـة الى « أن كل شعر جيد انما هو انسياب تلقائي للمشاعر القوية »[١٠] ثم ازداد اهتمام النقاد العرب بالغربيين على كثير من المظاهر النقديـة في سبيل استكشاف الصورة الشعرية المعبرة عن التجربة الذاتية في عالمها الخيالي ، على أن تكون هذه الصورة ـ الشعرية ـ مستقاة من الطبيعة ومناظرها التي تعكس جهود الأفكار والمشاعر ، محاولة بذلك

---

(٨) الغربال : مؤسسة نوفل بيروت ط ١٣ ، ١٩٨٣ ص ١٠٢

(٩) المرجع السابق : ص ٧٤

(١٠) د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ص ١٢٣

تجاوز ما له علاقة بالحس في صورته التشخيصية ، وفي ضوء ذلـك يرى غنيمي هلال أنه « على الرغم من أن صور الشعر وظيفتها التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكليـة ، ولما تشتمل عليه مـن مختلف الاحساسات والعواطف والأفكار الجزئيـة ، فانه لا يصح بحـال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرهما دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقـل تجربته »[١١] متعمقاً في تأمله لذاته ، صادقاً في تعبيره عن آماله .

إن الصورة الشعرية على نحو هذا التصور الرومانسي تحمـل دلالات لأقوال الغربيين يستهدف أصحابهـا الى ضرورة تحقيقهـا في أدبنا العربي بقصد التحرر من القيود الفنية الموروثة الى امتلاك الذات الباطنة والسيطرة عليها بما يتصوره ويحلم به من مشاعر .

إن ربط المدركات الحسية بجوهر الشعور مـن المظاهر التي تطبع وجدان المبدع وتميزه عن غيره ، وقد تنبه العقاد إلى ذلك حين اعتبر « ان المحك الذي لا يخطىء في نقد الشعر هو ارجاعه الـى مصدره فان كان لا يرجع الى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كانت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود اليه المحسات .. فذلك شعر الطبع الحي والحقيقة الجوهرية[١٢] ولعل العقاد يقصد بالمصدر هنا هو العودة إلى الشعور والتحكم في الرؤية والنفاذ الى جوهر الشيء بالادراك التصوري ، لأن ذلك من شأنه أن يكشف عن خبايا النفس ، والخيال كما يبدو في رأي العقاد يعكس عالم المبدع المتحرر من صفة الاغراق في شعر القشور والطلاء الى شعر الطبع والسجية وسبر أغوار التجربة الشعرية . ومهما يكن

---

(١١) النقد الادبي الحديث ص ٤٤٤

(١٢) ينظر : غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ص ٤٤٦

من أمر رؤية العقاد الى الصورة فان الشاعر الحديث لا يمكنه أن يحاذي العالم الخارجي بحرفيته . وإنما لا بد وأن يضفي عليه تجربة بما فيها من عواطف وأحاسيس ، ومن ثمة فالأسلوب الشعري في نظر العقاد لا يمكنه أن يمدنا باثارة العواطف ، ولا ينم عن الشعور العميق للمبدع واخلاصه لنتاجه الفني ، لأن الصورة الشعرية تحمل قيمتها في التعبير المجازي الموحى به .

إن الصورة الشعرية في نظر النقد الأدبي الحديث هي في طبيعتها صورة تخييلية ، على الرغم مما تحمله من صفات حسية إلا أنها تمثيلاً لتصور الذهن في قيمته الشعورية « وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة الى تنشيط الحواس والهابها لأن الشعر إذا كان تقريرياً أو عقلياً صرفاً كان مدعاة للملل ؛ غير أن الأداء الحسي الذي يمثل الشعر لا يمكن الوصول إليه بمجرد استخدام الكلمات الحسية ، فكثير من هذه الكلمات قد صار بارداً حائل اللون خلال استعمال الروتين وإنما يثير الشاعر فينا الدهشة لمعرفة جديدةعن طريق الارتباطغير المتوقع الذييخطف الأبصار »[13] وقد اعتبر الدكتور عز الدين اسماعيل هذا الارتباط شرطاً ضرورياً لابراز سمتي الجدة والاثارة معاً حتى تأخذ الصورة الشعرية صفة التفكير الخيالي على حد ما جاء في قول بيتس من أن الشعر دم وخيال وفكر تتدفق معاً »[14] لأن الجمع بين هذه الخواص يدفعنا الى

(١٣) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر / دار الكتاب العربي القاهرة ١٩٦٧ ص ١٣٢

(١٤) اليزابيت درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه / تر : د. محمد ابراهيم الشوش ، منشورات مكتبة منيمنة بيروت سنة ١٩٦١ ص ٣٩

تبصر الحياة بأحاسيسنا ، وهكذا تكون أولى فضائل الصورة الشعرية هي الفاعلية الشعورية بكل ما تحمله من ادراك حسي ، وحدس تأملي تحت تأثير الانفعال وسيطرته .

يبدو ، اذن ، من هذا المنطلق الذي رسمه النقد الأدبي الحديث للصورة الشعرية أنها إذا لم تنتقل من الحسية الى تصورها الذهني لا يمكن أن تعبر عن كنه الحياة القائم على الرابط العاطفي الانفعالي . « ومن هنا كانت الصورة دائماً غير واقعية ، وإن كانت منتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها الى عالم الوجدان أكثر من انتمائها الى عالم الواقع »[15] وبذلك تقوم الصورة الشعرية في مفهوم النقد الحديث على استبدال توظيف العالم الداخلي القائم على عنصر التداعي بالعالم الخارجي الذي كان في معظمه يعنى بتتبع الصور التي تصفه ، وفقاً لبلاغة الوضوح في النقد الأدبي القديم ، إلا ما كان نادراً من بعض الصور المتعلقة ببعض المشاهد النفسية .

التداعي العاطفي :

إن العالم الداخلي المصون في الصورة الشعرية يوحد ما بين بريق النفس وبنية الواقع المتصور ، لاستكشاف عالم الشعور القائم على رؤية جديدة للمدركات ، وهنا يشير الدكتور مصطفى ناصف إلى الناحية الانفعالية المشبعة بالتصور الخيالي ، مبعداً بذلك صفة الوضوح البصري عن الفعل الأدبي لأن « الفن كما يقال : إذ يجعل من المعنى حسياً عيانياً إنما يريد أن يجعل الاحساس خصباً وأن يخرج منه ، والشاعر إذ يعتمد على النواحي البصرية والسمعية إنما يريد أن

(١٥) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ١٢٧

يعبر الحسي الى الخيالي والفكري »[16] وهذا ما أكده ـ أيضاً ـ الدكتور عز الدين اسماعيل[17] من حيث كون الرؤية الشعرية لا تقف عند حدود الرؤية البصرية ، إنما هي قد تفتتها وتتجاوز عن بعض عناصرها التي لا تؤدي دوراً حيوياً في تلك الرؤية الشعرية » ، وقد حاول أن يوضح ذلك بما جاء به الشاعر محي الدين فارس :

والريح تجلدني سواعدها المديدة

معلقاً على هذه الصورة بأنها لم تستطع التخلص من التصور الطبيعي لعملية الجلد على اعتبار أن هذه الصورة تعكس الصفة العقلانية ، لصورة الجلد بكل حذافيرها ، فكان ذلك عائقاً بدوره دون الاستغراق في الرؤية الشعرية التي من شأنها أن توضح التجربة الذاتية المغذية بالدوافع العاطفية العميقة ، وبما أن دوافع هذه العواطف تتمركز حولها تجربة الفنان الخصبة بالتوهج ، فان الصورة الشعرية تستمد فاعليتها من تداعيات هذه العواطف المفعمة بمتطلبات تحقيق رغبة الذات ، ولذلك تصبح الصورة الشعرية محاولة للكشف عما هو عاطفي داخل الذات ، وان ذلك لن يتحقق الا بسبر أغوار العالم الداخلي واستكشاف ما في المخيلة من مضمون كامن يستيقظ من اللاشعور عن طريق تداعي الوعي ، وفي ذلك يرى الدكتور عز الدين اسماعيل « أن هناك من الصور ما يخفي ادراك المضمون الشعوري حين يعتمد ـ الشاعر ـ تشكيل الصورة على المخزون اللاشعوري لدى الشاعر . وفي هذه الحالة يكون من الخطأ التعامل مع الصورة على أساس دلالتها الظاهرة المباشرة ، ويتحتم بذل المجهود ـ لاستكناهها[18] لأن الدلالة الظاهرة تبقى حبيسة الواقع

(16) الصورة الادبية : ص ١٣٨

(17) ينظر : عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر : ص ١٥٣

(18) التفسير النفسي للادب ص ٩٢

الخارجي في معاييره ، غير أن التحام الشاعر بمضامين هذا الواقع من القضايا التي تضفي على الصورة الشعرية تنظيماً عاطفياً . وموقفاً انفعالياً بطريقة تجعل من رموز الواقع مادة له ، بحيث يخلق الشاعر ـ والفنان عموماً ـ من هذا الواقع صورة استشرافية لما ينبغي أن يكون عليه خلال لحظات التأمل .

بناء على ما تقدم ندرك أن التداعي الوجداني في الصورة الشعرية طاقة ايحائية يوظفها الشاعر ـ حتى ولو كان ذلك دون وعي منه ـ ليعيد بناء نفسه من الداخل بتفاعل كيفي يكون من شأنه ايقاظ المشاعر المشوبة بالحركة التجريبية اليومية ، فتأتي الصورة الشعرية بعد التأثر بها لتخرج الذات من أسار الألفة الى طرق باب الكشف عن المجهول . وهي السمة الأساسية لطبيعة الصورة الشعرية التي تعنى « بمعرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف »[19] وفي هذا تكمن طبيعة الفن العظيم الذي يعبر بالصور الموحية والتي تتجاوز حدود المألوف الى البينونة الحدسية « وهذا يعني أن الفنان لا يسمح للموضوع (حتى وان تكن النفس والنفساني موضوع هذه القصيدة أو تلك) بأن يتملكه ، بل هو الذي يهيمن على الموضوع ويحوز حقيقته الباطنة ، بحيث يتأسس نوع من الاستدماج أو الاندغام يؤلف بين الذات الفنية وموضوعتها في تركيبة عينية تعاش باطنياً ومن خلال الحدوس الفنية »[20] . وقد أظهر لنا الناقد السوري يوسف اليوسف عجز الشاعر المعاصر ـ في كثير من الصور ـ عن ابراز ملامح «الحسيم

(19) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ٥٤

(20) يوسف اليوسف : الشعر العربي المعاصر / منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق السنة ١٩٨٠ ص ٥٤

الحدوس المبتسر » لدى كثير من الشعراء[٢١] الذين طغت عليهم الصفة التقريرية . وإذا كانت الصورة الشعرية ترفض الوضوح والمباشرة ، فانها تصون توحد العاطفة وتؤكد على حصانة المشاعر الداخلية ، ولعل صلاح عبد الصبور يكون أحد الشعراء الذين تعاملوا مع القصيدة المعاصرة من حيث كونها فكرة تحمل دلالات عاطفية ، فيها تتوحد الفكرة مع النبرة في توهجها العاطفي في شعر صلاح عبد الصبور ، لذلك بدا للناقد يوسف اليوسف أن صور صلاح عبد الصبور تكاد تكون سهلة الصوغ ، ولا تأتي من خلد قصي ، وهو أمر نستبعده عن الشاعر ، وفضلا عن ذلك أن قدرة أي فنان على صدق عاطفته الفنية في صور موحية أمر ضروري في نتاج كل مبدع ، لأنه من خلال ذلك يستطيع أن يربط مشاعره برؤية الواقع ، والصورة الشعرية بكشفها عن التعبير الحقيقي لرؤية الوجود ، لا تعني بالضرورة أن يسلم الشاعر أمره للواقع الحرفي . وإنما لا بد من أن يمنح هذا الواقع نصيباً من حدسه للوصول الى معرفة العلاقة بين المضمون الظاهر والمشاعر الكامنة في الذات المبدعة، وقد برهن صلاح عبد الصبور على هذه المقدرة الشعرية بالصور العاطفية المكتملة النضج ، وبعمق التفكير وطاقته ، على خلاف ما وصفه به يوسف اليوسف .

السياق الاستعاري

تكمن الصورة الفنية ـ إذن ـ فيما تختاره العبقرية الشعرية من مضامين مرئية يفتش عنها في الطبيعة الخارجية انطلاقاً من حالات النفس الى توحد بين الحالات الداخلية وتمثيلاتها الخارجية ، وهكذا

(٢١) مثل : البياتي ونازك الملائكة وفدوى طوقان وصلاح عبد الصبور ينظر : المرجع السابق ص ٥٤

تضفي الصورة الفنية على الوجود المادي قيمة جمالية من خلال ربطها بالاستعارة التي يعتبرها النقد الأدبي الحديث مصدر المجاز الشعري، من حيث كونها تشكل الوجود تشكيلاً جديداً وتدخل به في قاع الشعور ، وهذا يعني أن الاستعارة في مفهوم النقد الأدبي الحديث مصدر المجاز الشعري ، من حيث كونها تشكل الوجود تشكيلا جديدا وتدخل به في قاع الشعور وهذا يعني أن الاستعارة في مفهوم النقد الأدبي الحديث تعد أحد أركان الصورة الشعرية . غير أن الدكتور مصطفى ناصف يعتبرها الصورة الشعرية ، ذاتها في سياق تطورها الداخلي ، وانها على هذا الأساس ، ليست في أي مجال من مجالاتها عنصراً خياراً بل هي المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها ، ليست الاستعارة عنصراً خارجياً على التفكير ، وذلك لأننا نمضي في التفكير من غير المجهول الى المجهول بأن نسد من حدود اصطلاح أليف الى حقيقة أو موقف غير مألوف ... وإذا حاول الشاعر أن يكون دقيقاً اضطر الى أن ينهج سبيل الاستعارة ، ونحن نراها تعطي للشاعر ما يشاء لخياله من خصوصية وامتياز حقيقيين ، ومن ثم كانت المنفذ الأكبر للمغامرات الخصبة الفذة »[٢٢] . وعلى هذا الأساس تكون الاستعارة « الأم الأبدية للكلام »[٢٣] كما وصفها الدكتور رجاء عيد من حيث كونها مصدر المجاز الشعري في وصف المستوى الدلالي للغة وما يقابله من سمات مميزة على مستوى التعبير وخصوبة العلاقات اللغوية ، ومن هنا تبدو سهولة التصور بمساعدة المستوى الدلالي للاستعارة في عملية الخلق اللغوي « بمعنى أن هذا الخلق الجديد الذي يتخلق بواسطتها تشكل في معارينه أنماط متعددة تتمازج ، وتتوحد ومن

(٢٢) الصورة الادبية : ص ١٤٧

(٢٣) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : ص ١٥٨

خلاله تتحول الأشياء الى كينونة خاصة تطل بنا على مطلات جديدة تؤدي الى خصوبة العلاقات اللغوية بما تستطيع استشفافه عن طريق الحدس حيناً ، وعن طريق الخيال حيناً ، وعن طريق الرمز حيناً آخر »[٢٤] وبهذا المفهوم فان قوة الاستعارة ترتكز أساساً على طبيعة اللغة التي تسهم في توضيح معالم الصورة الشعرية • وفي هذا الصدد ينبغي الاشارة الى أن جوهر اللغة لا يضفي على الاستعارة شيئاً جديداً إلا إذا تضافرت اللغة مع الصورة الشعرية في سياقها الاستعاري ضمن الاطار الدلالي الاجتماعي الذي ينظم الصلات بين مختلف خصائص اللغة « وعلى ذلك فالاستعارة تحيا فقط بسبب فعاليتها عندما تنبثق في اطار اللغة ـ المجتمع ـ العصر ـ بكلمات أخرى ، أن مفهوم الاستعارة نفسها في كونها مصوغة في أي معطى زمني بواسطة اللغة »[٢٥] ، ونتيجة لذلك فان الصورة الاستعارية وعلاقتها بالصورة الشعرية إنما تعتمد على مدلول السياق العام الملائم لمشاعر الذات المبدعة وهذا مصداق ما قاله القدامى ، كما جاء في رأي أبي هلال العسكري : وليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يعتمد ، وإنما يعتبر ذلك بما تقبله النفس أو تزده وتعلق به أو تنبو عنه »[٢٦] وعلى هذا الأساس يكون من شأن الصورة الاستعارية في الشعر العربي المعاصر تنمية الاستدلالات والمشاعر التي تقوم على الحدس في تفاعله مع التصور التخيلي والمشاعر الوجدانية ، لأن الدور الوظيفي للصورة الاستعارية يكمن دوماً في القدرة على استكشاف علاقات جديدة بين صور الأشياء المتناسقة فيما بينها حتى تتمكن من تركيب الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة •

---

(٢٤) المرجع السابق : ص ١٥٨
(٢٥) المرجع السابق : ص ١٥٩
(٢٦) الصناعتين : ص ٣٠٩

وإذا كانت الوظيفة الدلالية للصورة الشعرية ـ كما مر بنا ـ تعتمد على تشكيل الاستعارة ، وان فاعلية المعنى في السياق العام للصورة الاستعارية تحدد قيمة الصورة الشعرية ، إذا كان الأمر كذلك عند بعض النقاد ، فان الشاعر الناقد أدونيس ينفي عن الصورة الشعرية كونها تعتمد على الصور البيانية التراثية ، والجمع بينها وبين هذه الصور عند بعض النقاد المعاصرين خلط كبير في رأيه ، ظناً منه أن هذه الصور الماثلة في صورة التشبيه تجمع بين طرفين محسوسين يبدو من خلالها العالم مشهداً أو ريفاً ، وتبعاً لذلك تبدو من خلال التشبيه علاقة الانسان بالعالم بارادة وآلية ، ولأنه ينظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالاً لا معاني أو وظائف ، أما الصورة فتهدم هذا الجسر وتوحد بين الأجزاء المتناقضة ، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم تتيح امتلاكه ، وامتلاك الأشياء ، يعني النفاذ الى حقيقتها فتتعرى »[٢٧] ، ذلك أن أدونيس لا ينظر الى الصورة الشعرية على أنها ذات صلة في وظيفتها بالشعرية القديمة ، وإنما ينظر إليها على أنها تجاوز وتحطم للمفاهيم السائدة إلى كونها رؤيا تغير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر إليها ، هكذا يبدو الشعر الجديد القائم على التصوير المبدع • إنه كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر روني شار : « الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة الى الكشف »[٢٨] وعلى الرغم من ثورة أدونيس على أنماط الشعر التقليدي إلا أن أفكاره في تحديد معنى الحداثة للصورة الشعرية ظلت عائمة يكتنفها الغموض في كثير من الأحيان ، وما زالت بحاجة الى دقة في توضيح ما تصبو إليه ، وذلك لأنها تبعد عن الحداثة الشعرية كل المصادر الخارجية التي من شأنها أن تضفي على الشعر حقيقة أخرى تضاف الى الحقائق التي

---

(٢٧) ينظر : زمن الشعر / دار العودة بيروت ط ٢ ، ١٩٧٨ ص ١٥٤
(٢٨) المرجع السابق : ص ٩

حالة شعورية ولحظة انفعالية فلا تصبح الكلمات اشارات لغوية محدودة ، بل وسيلة استشعار داخلي بواسطة ايماءاتها فانها تحول الوفاء من الخيوط المجدولة حول مغزى النفس ، ومن هنا فان القدرة الفنية لدى الشاعر تعمل على خلق الحالات النفسية وتعيد للكلمات شعلتها التي خمدت »(٣٢) غير أن الذي يستنتج من دراسة الدكتور رجاء عيد حول طبيعة الصورة الفنية ، انه يركز على الكلمة الشعرية بالطابع المحسوس لتركيبها ، وإذا كانت اللغة تعد تشكيلا لمادةالصورة الشعرية ، فليس معنى ذلك أنه يعني بها على أنها ذات قيمة مستقلة في تشكيلها ، وانما تكشف اللغة ــ عنده ــ في صورتها الشعرية عن قيمتها الحسية الانفعالية ، وهو ما يميزها عن اللغة الاشارية . وبذلك تحقق الصورة الشعرية وظيفتها الذاتية في علاقة التفاعل بين الدال والمدلول . فاللغة التصويرية على هذا الشكل ليست وجهاً ، وانما تعد انعكاساً فيما تتخذه الذات من نتاج لغوي مرموزاً به الى الصورة المنبثقة عن مادة الكلمة الشعرية التي تجعل اللغة تحاور الذات من عمق قاع الشعور . وهنا يبدو أن الدكتور رجاء عيد حين ينظر الى اللغة التصويرية في بناء الكلمة الشعرية لا ينظر إليها من معناها الخارجي المجرد ، وإنما من حيث الوظيفة الدلالية للصورة الشعرية « وما ذاك إلا لأن لغة الشعر ليست وسيلة لحمل الأفكار ، بل هي الأفكار في حالة هوية موحدة ، وهنا يقضي الشاعر المعاصر على التفارق بين الفكرة وجسدها الصوتي »(٣٣) .

إن تميز الصورة الشعرية بالعنصر اللغوي ــ على نحو ما سبق ــ تبلغ أقصى مدلولها التأويلي لفهم فاعلية الحركة الابداعية ،

---

(٣٢) لغة الشعر : ص ٣٩٠ ، ٣٩١

(٣٣) يوسف اليوسف : الشعر العربي المعاصر : ص ١٥

وبذلك تكون العلاقة بين اللغة والصورة الشعرية هي علاقة تفاعل نعرف من خلالها حقيقة الشيء عبر الرموز المحسوسة التي تجلي الصورة وتغذيها ، وعلى هذا الأساس تكون اللغة المادة الأساس للصورة الشعرية تستمد فاعليتها من شمولية التأويل ، أي تأويل النص لاستكشاف ما بداخل الذات عبر ما جاءت به من رموز نابعة سواء أكان الشاعر واعياً في حضوره الفعلي بما ينتج عنه أم كان ذلك نابعاً من لا وعي الذات الغارقة في اللاشعور ، وفي كلتا الحالتين تتوحد في الصورة الشعرية الفكرة مع جسدها الصوتي من حيث المادة اللغوية التي من شأنها أن تعطي المدلول الايحائي للمعنى ــ بواسطة الرمز الذي يحقق مدلول تأملات الذات ولعل هذا المقطع الشعري في نظر الدكتور رجاء عيد يحيلنا الى فهم المدلول اللغوي الذي يجد اكتماله في التعبير عن أعماق الشعور . وهنا يتحقق الترابط والتكامل بين التصوير اللغوي والأفق التأويلي الذي تحمله الصورة الشعرية :

كل امسية حين يسترجع الليل اجساد اشواقنا

يتسلل من جسمي طائر الشوق

ثم يعود قبيل الصباح

على عينه من تراب الفراق جراح

وفي القلب وجه مدمي

وأوردة الريش مبتلة بالدموع

ومحشوة برماد الحنين

وقد استنتج من خلال هذه الجمل الشعرية أن الصورة « ترتد على تشابك اللغة في شذرات تصويرية بسط المطويات المترسة للشعور واللاشعور ، وهي مشحونة بالتراكب والتكثيف ، وكل فلذة تصويرية في بكارتها الفنية تخلق تشخصاً ونماء مع سواها فطائر الشوق المتسلل من جسد الشاعر — أو ان شئت روح الشاعر — تتحول إلى ذلك الخاق الايمائي في رمزيته التجسيدية »[٣٤] الذي من شأنه أن يوحد بين الحضور والغياب ، أي بين المعنى السياقي للتشخيص والصورة الدلالية في وضعها النفسي ، ومن هنا تحمل الصورة الشعرية أبعاداً تأويلية ، وذلك عندما تستبدل عالم الذات وما يحمله من تحولات داخلية بشكل المضمون الظاهر الذي يعطي صورة وضوح الوجود . وعلى هذا الأساس تلج الكلمة الشعرية في مملكة الغرابة ، كما جاء في رأي يوسف اليوسف لأن « الشعر اذن ، تحويل للغة من المنطق الصافي ، أو القصدي الى الايحاء المبدع للتصورات والحالات الوجدانية »[٣٥] التي يختزنها باطن الذات في بناء متماسك مع ظاهر المضمون ، وعلى هذا الأساس يتعامل الشاعر مع اللغة من حيث قوتها الشاعرة في بناء ما تظهره خاصيتها الرؤيوية حيث تتجاوز مدلولها الاشاري إلى معناها الموحى به في متصورها الحدسي .

لقد تعددت الأشكال والبواعث المتنامية في خلق الصورة الشعرية ، وهكذا فان صياغة القصيدة المعاصرة بلون جديد من التصوير الشعري تنبع من عمق وجدان الشاعر وحواسه ، واطاره الشعري[٣٦] المكتسب — في وحدته المتفاعلة — من الواقع الخارجي،

(٣٤) لغة الشعر : ص ٣٨٩

(٣٥) الشعر العربي المعاصر : ص ١٤ ، ١٥

(٣٦) ينظر : فكرة الاطار في الفصل الثالث من الباب الاول .

فيأتي الشاعر برهافة حسه ، ومعاناته من واقعه الذي ينفعل له ازاء الأحداث التي تثير فيه نوعا من الاحساس والتوتر الوجداني ، ليبرز بذلك عملاً فنياً يوحي بسعة الخيال عنده في بناء الصورة الشعرية بوصفها صورة « انفعالية نفسية تلونها دفقة الشعور التي تسيطر على الحلم ، فتصبح اللغة فيها عاطفية انفعالية[٣٧] » وفقاً للتوترات الخارجية التي من شأنها أن تضغط على عالم الذات الداخلي كقوة مضادة ، تولد افرازاً فنياً يكون وسيلة لاشباع الرغبة الخيالية . وهكذا تصبح علة الابداع الشعري معبرة عن كنه رغبة الذات التي تدفع بالشاعر الى تصور ما يتجلى من اثارة الواقع الخارجي . وهنا يكمن التفاعل البنائي بين الذاتية والموضوعية لدى الشاعر . أي بين هواجسه الداخلية والمضمون الذي يثير مصدر خياله — المتفجر — من ينابيع العالم من حوله .

على الرغم من تفجر الصورة الشعرية من ينابيع الواقع الخارجي بكل ما فيه من وقائع وأحداث مضطربة إلا أنها تثير في الشاعر فيضاً يؤدي به إلى استعادة توازنه ضمن تجاربه اليومية التي انفعل بها . وعلى الرغم أيضاً من ارتباط الانسان بالطبيعة والعالم من حوله ارتباطاً تتناسب فيه الصلة المتبادلة بينه وبين الواقع الخارجي، والقدرة الخيالية على اعادة نقل هذا الواقع ، على الرغم من ذلك كله فان الصورة الشعرية لا ينبغي أن تكون صورة عاكسة الواقع بحذافيره، وإنما ينقل الشاعر ما في الواقع من أفكار تعبر عن طبيعة الاحساس من خلال عظمة الخيال « وتفسير ذلك أن الشاعر لا يصور الواقع وإنما يصور الفكرة الكامنة في أعماق مشاعره كما يراها وكما يحسها بعواطفه ، وحينما ينظر الشاعر الى أجزاء من الواقع والطبيعة المحيطة

(٣٧) د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ص ١٥٦

به ، ويمزج نظرته بفكره وعاطفته فان الصورة الفنية التي يكوضا خياله تنتمي إلى واقع الشاعر الخاص ممثلا في أفكاره وتصوراته الممتزجة بعاطفته ومشاعره »[٣٨] .

ارتباط الصورة باللاوعي :

الصورة الشعرية باعتمادها على العلاقات الداخلية التي تثير في الشاعر استجابة لمقتضيات التجربة انما تنفلت من حالات الحضور الى حالات الغياب ، ومن هنا يقترب مدلول الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة من مدلول الحلم ، من حيث كونهما يستجيبان لرؤى الذات الشاعرة ، وذلك من خلال ما تعبر عنه تحت ضغط الحدث الخارجي الذي تنفعل له أعماق هذه الذات ، فتفرز عملا فنياً ، يكون نابعاً من التجربة الجمالية ، التي تشكل وعي الشاعر في تجسيد الرؤية المرتبطة بالوجود منذ لحظة ادراكه، وعلى هذا الأساس تكون الصورة الشعرية هي المادة الرئيسية للتعبير الداخلي عن الخصوبة النفسية ، أو كما أطلق عليها الدكتور عز الدين اسماعيل بكثافة الشعور[٣٩] المشحون بالتوتر الذاتي. وقد اعتبرت الدراسات المعاصرة أن علاقة هذا التوتر في مركز الأنا الذاتي ــ بالعالم الخارجي يكمن في اللاشعور الجمعي ــ مثلما افترض ذلك يونج ــ من « أن الصورة الفنية بعد أن تؤثر في جهازنا العصبي تتسرب الى الباطن ثم تظهر بصورة منقطعة من لاشعورنا البشري »[٤٠] وذلك ما أشار

(٣٨) د. طلعت عبد العزيز ابو العزم : الرؤية الرومانسية للمصير الانساني لدى الشاعر العربي الحديث ص ٣٤١

(٣٩) الشعر العربي المعاصر : ص ١٣٨

(٤٠) د. نعيم اليافي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ص ٨٥

إليه الدكتور عز الدين اسماعيل حين اعتبر « أن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور »[٤١] ، غير أنه لم يشر فيما إذا كان يقصد اللاشعور الشخصي الذي ذهب اليه فرويد في ضغط مركب أوديب بشأن ابراز علة الابداع ، أم أنه يقصد اللاشعور الجمعي ، كما ذهب الى ذلك يونج على اعتبار أن القدرات اللاوعية الكامنة في الذات الجماعية هي التي تحرك مشاعرنا .

ومما لا شك فيه أن مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية مرتبطة أساساً بالفكرة أو التصوير الخيالي ــ أو كما وصفها الدكتور مصطفى ناصف بأنها « ثراء للفكر »[٤٢] تعمل فيها القدرة الباطنية الخفية على ابراز المكنونات العميقة في جوهر الذات ، وهنا تأتي الصورة الشعرية عفوية من حيث كونها نابعة من أعماق المشاعر عن طريق عالم الشاعر الداخلي ، ولهذا يكون النقد القائم على أساس تعلق الصورة الشعرية بقوة اللاشعور ــ الشخصي والجمعي ــ الداعي إلى ضرورة الانطواء في العالم الباطني ــ وحده ــ يكون نقداً متعسفاً إلى حد ما لأنه نقد ، علمي تجريبي في معظمه يبحث في العلاقة بين الفن والعصاب ــ عموماً ــ وليس كل عمل فني يمكنه أن يفسر على طريقة الصورة الفطرية ، المنحدرة من النماذج العليا ، ولا أن يكون مستمداً من الغرائز . أما ما ذهب إليه الدكتور نعيم اليافي من أن هذا النقد يشوه ويحطم خصائص الأعمال الأدبية التي يشرحها[٤٣] فذلك ما لا يستسيغه البحث العلمي أيضاً ، لأنه لا يستند في تعليله

(٤١) الشعر العربي المعاصر : ص ١٣٨

(٤٢) ينظر : د. نعيم اليافي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ص ٨٦

(٤٣) ينظر : المرجع السابق : ص ٨٦

إلا على حقائق « الادراك الحسي والحدس البصري[٤٤] » وهما صفتان على الرغم من كونهما ضروريتين لعملية الخلق الفني ـ كما يعتقد هو ذلك أيضاً ـ إلا أنهما في نظره لا تعطيان مدلولاً واضحاً للتصوير الفني إلا باتحاد الباطن مع الخارج اللذين يستهدفان التعبير عن الذات التي تقتني مادتها الفكرية والتصويرية من الاطار الخارجي لها فتسعى جاهدة لتجسيد تجربتها من خلال ما تفرزه من نتاج فني. وقد يتضمن الجو الباطني في محتواه مفاهيم تندرج تحت ستار أنساق الخبرات الشعورية المكتسبة في مقابل الخبرات غير الواعية، المنحدرة الينا من اللاشعور الجمعي ، على شكل اسقاطات فنية ، وفي هذا الشأن تتركب الصورة الفنية على حد ما جاء به الدكتور رجاء عيد « من فلذات تصويرية موسومة بالمشاعر الفائرة ، وهي تكتسب تصميمها الفني من ذلك التواشج العميق بين المبنى والمعنى، ومع ذلك الاندماج العضوي الذي يتجسد في تشابك الكلي والجزئي ويضم أبعاداً شعورية ولا شعورية ، تتنامى في دائرة الكون الشعري »[٤٥] وقد استشهد في مساق الأداء لهذه الصور بقصيدة أستمحيك ذاكرتي للشاعر ممدوح عدوان ، نقتطف منها هذه اللوحة الحزينة التي تصور حالات الشاعر المسكونة بالفزع والذلة وتتابع مرئيات لا شعورية مجسدة للانكسار النفسي والهزيمة الروحية :

تشبثت بالعمر

عائقت عمري القليل

---

(٤٤) المرجع السابق : ص ٤٧

(٤٥) الأداء الفني والقصيدة الجديدة (مقال) في مجلة فصول / المجلد السابع العددان الأول والثاني ١٩٨٦ – ١٩٨٧ ص ٥٠

كما يتشبث كلب بجيفته

اراقب من كوة اليأس

فهذا يسلم أنيابه ومخالبه

وبلابل كانت تغرد

عارضة لحم أفراخها للجميع

ارى جثثا تتناطح

والموت يرقبها ضاحكا

وتكتظ كل المنابر بالبلغاء

وكل المقابر بالخبراء

وقامت مناقصة لتساوم ذاكرة الدم

جاء الطلاء لاخفاء حزن تيبس

في أوجه الثاكلات

وجاءت اغاني الحماسة

تخفي انكسار اليتامى

الصورة الشعرية على هذا النحو هي لغة ايحائية نابعة من العالم المخبوء داخل الذات من حيث كونها تغوص في أعماق اللاشعور لتكتشف مكونات العملية الابداعية الخفية للشعرية في بنيتها المتفاعلة مع الذات المبدعة والمتوحدة مع الكينونة الخارجية التي تدرك أبعادها بالحدس التصوري . وضمن هذا الاطار تكمن الصورة الشعرية

ـ على حسب ما ارتآه الدكتور كمال أبو ديب[٤٦] ـ في فاعلية الشعرية ، والشعرية عنده وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر . وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية ، بل انه لأساسي في التجربة الانسانية بأكملها ، بيد أنه خصيصة مميزة ، أو شرط ضروري للتجربة الفنية ، أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية ، بوصفها شيئاً متمايزاً من الرؤية العادية اليومية وفي اختلافها مع لغة التلميح التي تستكشف لنا في نظره التصور الفني في شكله اللغوي، ومن ثمة تكون الشعرية هي تصور تمتلك فجوة . والفجوة هذه هي مسافة توتر بين المرسلة المنقولة في لغتها التصريحية . وبين نظام الترميز الذي ينقل المرسلة ، وهذه الفجوة هي بالضبط منبع الشعرية، غير أن هذا الطرح بوصفه قائماً على الفجوة لا يعطي الدليل الواضح لعمق الصلة بين الصورة والدوافع النفسية ، ذلك أن كمال أبو ديب ينظر إلى الشعرية ـ والصورة احدى عناصر هذه الشعرية ـ بوصفها خصيصة نصية أكثر منها خصيصة رؤياوية ، وهي الصفة التي تدل دلالة واضحة على سمات الشعر المعاصر من خلال تعمقها في سبر أغوار اللاوعي في كثير من الأحيان وهنا تحمل الشعرية ظواهر صورية واعية ، وأخرى غير واعية ، غير أن هذه الأخيرة لا ينبغي أن تكون مجهضة ، فكما أن عملية الخلق ـ في الصورة لا تكون بفيض اللاوعي وحده ، كذلك لا تكون بضبط الظواهر الأسلوبية وحدها ـ ضمن نظام العلاقات الخارجية لابداع النص الشعري ـ لأن الشاعر يحوي في داخله المادة النفسية التي هي دافع الخلق والتوق إلى الانتاج الأدبي ، وان كانت الأنا تنظم الخلق

(٤٦) ينظر : كمال أبو ديب : في الشعرية / مؤسسة الابحاث العربية ط ١ ، ١٩٨٧ ص ٢٠ ، ١٣٢ ، ١٣٣

الخلق الشعري أشكالاً أسلوبية ، فان جوهر الخلق هو في النفس ، فالتوق هو الهدف الأخير الذي يصبو إليه التحليل النفسي ، كذلك الفنان الخالق[٤٧] .

وعلى هذا الأساس تتوحد الصورة الشعرية مع البناء الداخلي للنفس ، وتبعاً لذلك فان الشاعر يخضع في نتاجه الشعري إلى عملية الاسقاط باعتباره السبيل الوحيد إلى الابداع ، والشاعر المعاصر لا يرغب في شيء قدر رغبته في أن تكون الصورة الشعرية لديه معبرة عن قريحته ، قوية العلاقة بنفسه ، مشخصاً ذاته في ذوات الآخرين لاستكشاف مقاصد اللاشعور الجمعي الذي يحتوي على مكونات المعرفة الانسانية ، ويدفع به الى أن يخلق من هذا اللاشعور الجمعي مجتمعاً أكثر توافقا مع متطلبات العصر .

* * *

(٤٧) صبحي البستاني : مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية : مقال في مجلة الفكر العربي المعاصر ع ٢٣ ، ١٩٨٣ ، ص ٩٩

الفصل الثاني

الرمز الأسطوري

- السياق النفسي للرمز الأسطوري
- المنهج الأسطوري والرؤيا الشعرية
- الأداء اللغوي للرمز الأسطوري

حركة البداية

مكونات خطاب الرمز الأسطوري

أ- المكون النفسي

ب- المكون الاجتماعي

ج- المكون الحضاري

السياق النفسي للرمز الأسطوري :

من أبرز ما يميز القصيدة المعاصرة اهتمامها بتوظيف الأسطورة وهي ظاهرة لفتت أنظار النقاد الذين حاولوا اظهار ما للأسطوره من خصائص تراثية يمكن ربطها بالذاكرة الاجتماعية ، لذلك تحاول الدراسات النقدية فهم أسرار ما يستهوي عالم الشاعر الداخلي ، من خلال تجسيد بعض الشخصيات التراثية ، وبخاصة منها الأسطورية - في واقعها الفني ، سعياً منه لايجاد ما يفرغ فيه شحنته وطاقته النفسية ، وعلى هذا الأساس يكون مدلول الأسطورة في نظر رينشاردز قائماً على منطوق النفس الانسانية كلها ، وهي من ثمة لا يحيط بها التأمل ، ولا تأتي على كل ما فيها ، وهي ليست متعة أو معاذاً للهرب حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية ، ولكنها هي تلك الحقائق القاسية نفسها معروضة ممثلة ، هي الادراك الرمزي لتلك الحقائق ، ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها[٢] .

إن الأسطورة في نظر الباحثين ليست سوى تجسيد لأخيلة

---

(١) ينظر ، ستانلي هايمن : النقد الادبي ومدارسه الحديثة ، تر / احسان عباس ، ومحمد يوسف نجم - دار الثقافة بيروت ١٩٨١ ص ٢/٢٢٩

لا واعية[٢] ، أي بوصفها ترسبات ناتجة عن تفاعلات اللاوعي الجمعي، كما جاء ذلك في رأي يونج[٣] ، اعتقاداً منه أن صورة اللاوعي في التحليل النفسي تعد صورة ناقلة لتداعيات اكتناه الرموز المترسبة في قاع اللاشعور الجمعي ، وهذا يعني أن التجربة هي من فعل بنية النفس الأصيلة في طابعها الفطري ، والتي تحمل في طياتها معالم تطور النوع البشري من معين الصور الميثولوجية ، لذلك تكون الصورة الشعرية معبرة عن تجربة معينة تصور هموم الشاعر العاطفية ، ملتمسة من عناصر الرمز الأسطوري ما يناسب مصاف الرؤيا التصورية التي تعتمد على المعرفة التخيلية من خلال اللجوء الى واعية العالم الخفي، محاولة استكشاف حقيقة الذات الانسانية ، ومن ذلك استعمل الشاعر بعض الرموز الأسطورية لينظر — من خلالها — عن همومه ، فتلتحم فكرة التآلف بين استحضار الماضي ، ومسايرة امكانات الذات الانسانية في واقعها المعيش — « لذلك تتوقع من الشاعر أن يلجأ إلى الأسطورة يلتمس فيها أنسب شكل للتعبير عن خبرته ... (لأن) الخبرة المبدئية هي مصدر قدرته المبدعة »[٤] ، التي يبدو من خلالها امكاننا ادراك الحقيقة عبر الوعي الحدسي الذي يولد عفوية التخيل المبدع .

المنهج الأسطوري والرؤيا الشعرية :

إن التجربة الشعورية في نظر النقد الأدبي الحديث تضاعف المعنى التخيلي ، وتحول القصيدة الى مجموعة من الصور المركبة ،

(٢) ك. ك. راثفين : الاسطورة — تر / جعفر صادق الخليلي — منشورات عويدات بيروت ط ١ ، ١٩٨١ ص ١٠

(٣) المرجع السابق : ص ٣٥

(٤) يونج : علم النفس التحليلي : ص ٢٠٤

المعبرة عن رؤيا الشاعر الفكرية والوجدانية عبر الايحاء الجمالي — الذي يغطي القصيدة كلها — في أبعاده الفكرية والجمالية ، وهو ما تجسده رؤيا الشاعر الابداعية المعبرة عن أعماق الحياة ، لذلك يوظف الشاعر الأسطورة في تعاملها الرمزي ، حتى يجعل من واقعه عالماً مدركاً تستجيب له حالته الشعورية المرتبطة بواقع الرمز الأسطوري الذي تستدعيه التجربة الراهنة ، فتضفي عليه أهمية خاصة ، وفي هذه الحالة يتعامل الشاعر مع الأسطورة تعاملاً شعرياً على مستوى الرمز[٥] الذي يستدعيه الفنان — على وجه العموم — ، ويحوله عبر سياق المعنى إلى أشياء تجريبية تعبر عن كيان الذات في معاناتها من الأحداث التي تصادف حياتها الفنية ذات الطابع الرمزي المرتبط كل الارتباط بالنفاذ الى عالم الرؤيا ، الذي يريد أن يستكشفه عبر خصائص مراحل التجربة الوجودية ، وفي هذا دليل على صلة الرؤيا بالفعل ، ومن هنا ندرك أن ما يرغب الشاعر في معرفته — من خلال استكناه الذات المبدعة بعد توظيف الرمز الأسطوري — هو محاولة استكشاف فضاء الأعماق الذي يختزن الطاقة الباطنية لتجربة الذات في منابعها الأولى، ولعل في هذا ما يفسر عناية الشاعر بالرمز الأسطوري الذي يجد فيه تحرراً لذاته ، كما يجسم فيه علاقة التطابق بين عالمه الباطني وعالمه الخارجي تجسيماً معرفياً ، في سبيل اعطاء صور عميقة للوجود الذي يبدو قائماً على ثنائية الباطن والظاهر ، أو بين عالم الرغبات في نزوعه نحو اكتناه الذات وبين عالم الاندفاع المتلائم مع الواقع السائد ، وتبعاً لذلك اتجه الشاعر « الى اتخاذ الأسطورة لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد ، للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكوّن تاريخنا

(٥) ينظر ، د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر : ص ٢٠٣

المعاصر[٦] في حركته المستمرة نحو خلق حياة تتلاءم مع متطلبات الذات في وجهها الأشمل ، وهذا لن يتأتى في نظر الشعر العربي المعاصر إلا من خلال توظيفه الرموز الأسطورية ، من حيث أنها تفتح الطريق لأبعاده ورؤاه ، ذلك أن الشاعر يعود فجأة الى صفحة التاريخ فيراجع أحداثه ليستلهم منه ما يراه مناسباً لواقعه . وكأنه في ذلك إنما يرى في استحضار الماضي مبدأ للألفة معه .

إن عالم الرمز الأسطوري في القصيدة المعاصرة يقوم أساساً على التذكر والتداعيات المبنية على الأحلام والتخيلات ، فاذا كان الحلم عند الانسان العادي في نظر التحليل النفسي هو تحقيق لرغبة مكبوتة في منطقة اللاشعور ، فان حلم الشاعر ، والفنان على وجه العموم يتحقق فيما يبدعه من نتاج فني يجده سبيلا ليفرغ فيه شحنته النفسية والفكرية على حد سواء ، وهذا يعني أن الشاعر يعتمد على مخيلته في استقراء ما ابتدعته الثقافة الأسطورية والتجربة الوجدانية التي تستثير في الشاعر خياله المبدع الناتج من الحدس التصوري ، فتعطيه قوة انفعالية تستقر في تجربته لتمنح حياته أهمية خاصة ، وذلك أمر بديهي أن تكون « الرمزية الأسطورية في طابعها الانفعالي السحري ، قد ركبت العالم على نحو درامي ، بحيث لم يبد مستنداً إلى سلسلة محددة من العلل والنواميس الثابتة[٧] ، فلم يكن بدآ من موقف الشاعر المعاصر ــ في هذه الحالة ــ إلا أن يتخذ من هذا الصراع الدرامي قناعاً لآماله التي بنى عليها رؤيته للوجود بتطلعه نحو

(٦) د. شكري عياد : البطل في الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، ١٩٧١ ص ١٦٤

(٧) د. عاطف جودت نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الكندي ، ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ٣٠.

الممكن ، لذلك يستخدم الشاعر الرمز الأسطوري ، ويعيد استحضاره من خلال اعتماده على رصيده الثقافي للحضارات ، وما تعكسه نزعاته الخفية من رموز انفعالية ، بحيث يكون لها في عالمه الداخلي انعكاساً لمدلول الرمز الأسطوري ــ الذي وظفه ــ بشأن التعبير عن تجربته في صورة رمزية ، ليخلق أسطورته المعاصرة ، وهذا ما يفسر تجربة الشاعر على أنها تجربة ممتدة داخل الوجود الانساني في كل مواقف التاريخ[٨] بتناقضاته ، وهنا تبدو أهمية الشاعر المعاصر في استعمال الرمز الأسطوري الذي يرى فيه كذلك نزوعاً نحو آفاقه الاستشراقية، وتمثلاً لتجربته التي تشكل سبل التجانس مع ما يستحضره من رموز تاريخية تحمل في طياتها منابع تجليات اللاوعي الجمعي الذي يهيمن على الشاعر دون وعي منه كطابع تعويضي . وقد حرص يونج على أن يوضح : أن تقبل الرمز يتم عن طريق اللاشعور ، وليس عن طريق الفكر أو المنطق ، وهذا يعني أن الرمز الأسطوري مجاز على نحو خاص أو تمثيل حدسي[٩] بوصفه تعبيراً عن النفس تجاه ما تطمح إليه من رغبات يرى فيها الشاعر بديلاً عن صورة المحسوس المجرد أو التشخيص العرضي ، في حين أن صورة الرمز الأسطوري لا تعني فكرة التشخيص المجرد ، لأن في ذلك بعداً عن حقيقة ما يرمي إليه الشاعر من خلال ترميزه الأسطوري الذي يظل خفياً مكبوتاً ، وهذا ما تعلن عنه الدراسات النفسية ، وتلح الحاحاً على « أن تياراً من الطاقة يتجه من اللاشعور الى الشعور ، ولا يحدث العكس أبداً ، ولما كانت هذه المصالح البدائية تؤلف القسم المكبوت من النفس ،

(٨) ينظر ، د. سعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ص ١٧٠.

(٩) د. احمد كمال زكي : التفسير الاسطوري للشعر العربي الحديث، مقال في مجلة فصول : م : ١ ع. ٤ : ١٩٨١

فان الرمزية هي ايضاً لا تستطيع أن تتبع إلا اتجاهاً واحداً ، فليس برمز إلا وهو مكبوت ، والمكبوت وحده هو الذي يحتاج إلى أن يرمز »[10] ، حتى يستطيع أن يعبر بالمخيلة المبدعة عن جوهر الحقائق ومثاليتها ، وجمالها المنبثق من النفس الخلاقة في عالمها الداخلي .

ترتبط الرمزية الأسطورية — في القصيدة المعاصرة — ضمن الأساس الانفعالي لاستبطان الذات بوعي الشاعر لذاته في محاولة استكشاف الرغبات اللاواعية عبر الدوافع الأساسية لمراحل النتاج الأدبي ، وفي هذا السياق يصبح الرمز الأسطوري عبارة عن وجود متميز لدى الشاعر يوحي بالفاعلية الاستعارية الى امكانية وجود واقع ، ومحاولة لخلق الانسجام بين المواصفات الخارجية لمظاهر الكون وشعوره الداخلي ، لأن توظيف الرمز الأسطوري في هذا الشأن على حد ما جاء به اريك فروم هو عبارة عن « رسالة مرسلة من النفس الى النفس ، لغة خفية تمكننا من معالجة الوقائع الداخلية كما لو كانت وقائع خارجية »[11] ، عندئذ ينبغي أن يكون العالم الداخلي في نظر الشاعر أقرب إلى العالم الخارجي أي بامكان وجود واقع لا يكون فيه الشاعر منعزلاً عن مجتمعه ، والشاعر في هذه الحالة لا يخضع لواقعه السائد كما هو ، بل يحاول تجاوزه بخلق عالم أرحب لطموحاته ، فهو يصنع عالمه على حسب طريقته الخاصة بفعل قناعته التصورية ، بحيث يكون له معنى أقرب إلى المعقول ، وهكذا يتبين لنا أن استحضار العالم الخفي بتوظيف الرمزالأسطوري

(10) رولان دالبييز : طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية ص ١١٣

(11) ويلبريس سكوت (وآخرون) : خمسة مداخل الى النقد الادبي. تر/د. عناد غزوان اسماعيل ، دار الرشيد للنشر (العراق) ١٩٨١ : ص ٢٦٨

أمر يثير اهتمام الشاعر ، لأنه يرى نفسه من خلاله ، ويحاول اقناع المتلقي على أن « ما نرغب في معرفته ليس مجرد جوهر الأسطورة ، إنه دورها في حياة الانسان الاجتماعية والحضارية بمعنى أصح »[12] ، من هذه الناحية يسعى الشاعر الى الرغبة في التجدد والبعث ، والاندفاع صوب الجوهر ، مستعملاً في ذلك قناعاً يومىء الى القصد بترقب المجهول من خلال توظيف الرمز الأسطوري الذي يحمل تجربة معينة يمكن الافادة منها .

الأداء اللغوي للرمز الأسطوري :

يقدم الشاعر عالمه الداخلي بصور تركيبية مشحونة ، وبلغة مجازية قادرة على استيعاب الخيال الشعري ، ومسايرة الشعور السائد لتصورات الذات ، ذلك أن ارتباط التعبير اللغوي بالجانب النفسي ضرورة تدعو إلى التوافق بين المادة اللغوية المحسوسة ، وما تحتويه من فكرة تخيلية ، وهذا من طبيعة خصائص النمو الداخلي للنص الشعري في وظائفه الخيالية ، وبناء على ذلك فان التشكيل التعبيري للرمز الأسطوري في القصيدة المعاصرة يعتمد على أسلوب ايحاءات الاشارة في دلالاتها المجازية ، مستفيدة من الشحنة النفسية للمفردات التي تختزن مضامين تصورات الشاعر وحركة تجاربه النفسية ، وفي هذا دليل على أن خصائص القصيدة في جوهرها النفسي مرتبطة بتداعي الصور ، وعلى هذا الأساس « يكون استعمال الرمز الأسطوري والأسطورة الرامزة بمثابة مناجاة للأداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية امكانات خلق لغة

(12) ارنست كاسيرر : الدولة والاسطورة. تر/أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥ ص ٥٦

تتحدى وتتجاوز اللغة نفسها »[13] ، ومن هذا السياق يكون التعبير اللغوي في إطاره الرمزي قابلاً للتأويل البرهاني ، يعطي الشاعر من خلاله قراءة شمولية ، قوامها على تصور الشاعر الخيالية والفكرية التي تحملها الصيرورة التاريخية ، وهنا يكون دور الشاعر بمثابة الجسر الذي يربط بين الماضي والحاضر ، في استحضار الشخصيات والأحداث التراثية وربطها بالمواقف العصرية الموافقة للتجربة الذاتية ، ومن هذا القبيل يكون من شأن السياق التأويلي أن يضاعف مدلول الرمز الأسطوري الذي يستلزم فهم ما يعنيه لا إلى فهمه هو ، لأن توظيف الرمز الأسطوري اضاءة جديدة يضفي على النص لغة مناسبة ، والشاعر في هذه الحالة يأخذ على عاتقه مسؤولية توافر عنصر التعبير الجمالي الذي يوحي بانطباعات تجاربه المترسبة في لا وعيه ، لأن في ذلك انعكاساً للتجربة الشعرية التي تجسدها الفاعلية الترميزية داخل المحتوى الدلالي لمستوى خيال الشاعر من خلال البنية التراكيبية للأسطورة المعبرة عن قطب التجربة الانسانية ، من هنا جاءت أهمية الايحاء الجمالي للغة الشعر السامية المفعمة بالتلميحات ، وهذا ما تتميز به القصيدة المعاصرة التي تنتسب إلى الرمز ، من حيث كونه يحتضن الأفكار والمشاعر بحسب ما تقتضيه الظروف والمناسبات ، لذلك يكون التركيز على الصياغة الأسلوبية من الأمور الهامة التي نادت بها الرمزية من خلال العلاقة بين فعل الكلمة كمنطوق لفظي يشير الى شيء ثابت ، وتحويلها إلى فعل من أفعال الادراك ، ووسيلة لاستكشاف جوهر أعماق النفس . وقد كانت غاية الرمزية بما فيها السريالية ـ في هذا الاتجاه ـ هو أن تتوالى الجمل آلياً كما ترد في الذهن ، ودون تدخل من الفكر

(13) د . رجاء عيد : لغة الشعر الحديث : ص ٢٩٥

لتنظيمها أو الربط بينها ، وذلك ما تأثرت به القصيدة العربية الحديثة . فشاع في الكثير من نماذجها توالي الجمل بدون أدوات ربط لغوي (*)

(*) من هذا القبيل على سبيل المثال قول الشاعر امل دنقل :

يجيءُ اخي

هلْ عباءتهُ الريحُ ؟

هلْ سيفهُ البرقُ ؟

هلْ يتمنطقُ فوق جوادِ السحاب ؟

يجيءُ اخي !

غافلاً عن كتابِ المواريثِ

عنْ دمهِ الملكيّ

ـ ينظر ، المجموعة الكاملة ، مكتبة مدبولي (القاهرة) ط ٢ ، ١٩٨٧ ص ٣٤٦

وكذلك قول الفيتوري في قصيدته (معزوفة لدرويش متجول) :

شحبت روحي ، صارت شفقا

شعّت غيماً وسنا

كالدرويش المتعلق في قدم مولاه انا

اتمرغ في شجني

اتوهج في بدني

غيري اعمى ، مهما اصغى ، لن يبصرني

فانا جسد .. حجر

شيء عبر الشارع

جزر غرقى في قاع البحر ..

المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت ط ٣ ، ١٩٧٩ ج ١ ص : ٤٥٢ ـ ٤٥٤

تصل بينها ، وبخاصة في تلك القصائد التي تتألف الرؤية الشعرية فيها من مجموعة من الأحاسيس والخواطر والهواجس المبعثرة المشتتة[14].

إن ارتكاز الشاعر على الرمز اللغوي في بعده النفسي يستدعيه الاهتمام بالقدرة الايحائية لمستويات الخطاب الشعري الذي يمثل انفعالا حسياً ، وفي هذه الحالة يكون البعد النفسي للرمز اللغوي في توظيفه الفني كامناً « في امتلاك المفردة لدلالة مستمدة مما تثيره في النفس من ايحاءات وتداعيات ، وتستقر هذه الدلالة في الرمز ، بحيث إن مجرد ظهوره في السياق يستدعيها ويبرزها »[15]، ويشحنها بمواصفات تختبىء وراء وظيفة الأقنعة التي تشكل متن الرمز الأسطوري في تلاحمه بين الموضوع الخارجي والموضوع الداخلي للشاعر بواسطة التكثيف اللغوي في دلالته الرامزة ، لأن القصيدة — على هذا النمط التصوري — « تكتسب بعداً تتجاوز به حدود المستوى الواحد والعطاء المباشر الى تعميق منطلقها لتصبح تجربة الانسان وموقفه الكوني . ولن يتحقق ذلك إلا بقدرة الشاعر على تجاوزه للدلالة الواحدة للأسطورة ، أو التفسير المتجمد في اطار موحد ، أو بمجرد لصوق لفظية لأسماء أسطورية ، أو تعداد أساطير فيما يشبه اصطناع تشبيه تكون الأسطورة مجرد أحد طرفيه »[16] ، لأن السياق الشعري في ظل قوته النفسية يستمد قدرته ، وتمكنه من جمال التعبير اللغوي في علاقته بين الدال والمدلول ، وما تستدعيه

---

(14) ينظر : علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة دار العلوم ط ٢ ، ١٩٧٩ ص ٦٦

(15) عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والاستشهاد ج ١ منشورات عيون المغرب ط ١ ، ١٩٨٧ ص ٢٦٤

(16) د. رجاء عيد : لغة الشعر ، ص ٢٩٦

مخيلة الشاعر من رموز أسطورية ، تتألق دلالتها في توظيفها الموفق خدمة لما يناسب موقفه ، وتعميقاً لأبعاده النفسية والفكرية ، فتغدو القصيدة في هذه الحالة كياناً معادلاً للحقيقة التي يطمح إليها الشاعر ، أو يسعى إلى تجسيدها بطريقة الخيال المبدع في لغة تكون قاعدتها المزاوجة بين الدال والمدلول ، وبخاصة اذا كان النتاج الذي يقتضي فيه التلاحم بين مستويات اللغة ومضامينها الفكرية والجمالية . لأن « المشاعر والأحاسيس والأفكار ، وكل العناصر الشعورية والذهنية تتحول في الشعر إلى عناصر لغوية بحيث إذا تقوّض البناء اللغوي في الشعر تقوض معه الكيان النفسي والشعور المتضمن فيه »[17] .

حركة البداية :

يرجع نشوء التعامل مع الرمز الأسطوري في القصيدة المعاصرة — بشكل وافر — الى مرحلة ما بعد الحربين العالميتين ، وهي المرحلة التي يمكن أن نعتبرها مميزة لفترة ظهور توظيف الأسطورة على أساس من التعامل الوجداني الانفعالي ، وذلك بظهور جيل رواد الشعر العربي الحديث الذين وقفوا على شعر اليوت وازرابوند وغيرهما ، وهو شعر حافل باستخدام كثير من العناصر الأسطورية استخداماً رمزياً يعطي الأسطورة مدلولا حياً في الشعر ، فبدأ الشعراء الشبان في ادخال الأسطورة إلى الشعر الحديث بهذا المنهج ، معتمدين على سابقة رواد أبولو وتجربتهم في هذا الميدان »[18] . وقد اتخذ الشاعر المعاصر الرمز الأسطوري أداة تعبيرية لمعاناته الفكرية

---

(17) د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٤٢

(18) د. علي البطل : الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ، شركة الربيعان النشر والتوزيع (الكويت) ط ١ ، ١٩٨٢ ص ٤٣

والنفسية ، وبقدر ما أعيقت رغبات الشاعر ، ولجت آراؤه بقدر ما وجد في ذلك متنفساً لآلامه وآماله الحبيسة التي جسدها في الأحداث التاريخية ، إذ توغل في شعره الرمز الأسطوري ، وذلك بعد أن أدرك الشاعر ما في هـذا التوظيف الدلالي من قيمة فنيـة يتقمصها حتى يستطيع التوفيق بين توظيف الرمز الأسطوري والمحتوى الدلالي الذي يحمله هذا الرمز ، على أساس أن استخدام الرمز على هـذا الشكل « في السياق الشعري يضفي عليه طابعاً شعرياً ، بمعنى أنـه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبـة للموقف ، وتحديـد أبعـاده النفسية »[19] ، لأن التنسيق بين واقع الشاعر الداخلي وربطه بحادثة تاريخية ضرورة فنية تستدعيها ذهنية الشاعر وفق السياق الخـاص الذي يفيد غرضه ، ويناسب ما يريد توظيفه من رموز أسطورية تكون وسيلة دفاع تخلصه من القلق الناجم عن صراعاته النفسية التي يعاني منها في وجوده ، لذلك يسعى الشـاعر إلى تبني معاييـر الشخصية الأسطورية المتقمصة ، ويتوحد معها في أهدافها التي يرغب الشاعر في تحقيقها حين لا يمكن له أن يفصح عن رأيه ، فيلتمس في ذلك الايحاء الفني المعتمد على الأسلوب الدلالي الذي وجد فيه الشاعر رغبتـه العارمة اللاشعورية ، وهذا سر نجـاح توظيف الرمز الأسطوري في بنية القصيدة المعاصرة التي ألقى الشاعر معاناته عليها ، ووجـد في هذا الرمز سبيله الى الخلاص .

لقد تعامل الشاعر المعاصر مع الرمز الأسطوري بوصفه مصدر لطاقاته الايحائية التي تسعى دائماً إلى الانبعاث من خلال تصويـر الحاضر المتسم بالضياع ، حيث ماتت فيه القيم الانسانية ، ليعبر عن قحط الحياة العربية بعد نكبة : ١٩٨٤ ، وهو ما نادى به الشـعراء

(١٩) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٠٠

الرواد الذين وصفهم جبرا ابراهيم جبرا[20] بالشعراء التموزيين[21] . وتبعه في ذلك أسعد رزوق حين قال فيهم أنهم يشتركون بتصوير الحاضر أرضاً خراباً ، وأن بلوغ العالم الجديد الذي يتوقون إليه لا يكون إلا بالموت الذي يعقبه البعث والخصب ، وقد وجـد هؤلاء الشعراء في قصيدة الأرض الخراب[22] لاليوت نموذجـاً لدراسـة مشكلة الفراغ عندهم ، وبذلك يتجاوز الرمز الأسطوري محتـواه الاصطلاحي الميتولوجي في الدراسات التاريخية ، ويتعدى وضعـه القصصي كموروث ثقافي استعمله معظم الأدباء على وجه العموم ليجسد اسقاطاً فنياً يتجاوب مع محتوى وجدانهم .

(٢٠) ينظر ، د. خالدة سعيد : حركية الابداع (هامش ص ١٣٣) دار العودة .

(٢١) وهم : خليل حاوي ، يوسف الخال ، ادونيس ، السياب ، جبرا ابراهيم جبرا . متناسيا صلاح عبد الصبور . وقد كانت نسبتهم الى تموز وهو اله الخصب الذي يموت ويبعث من الموت ، مؤكدا بذلك انتصار الخصب في الطبيعة على الجفاف ، وغلبة الحياة على الموت . ينظر : ريتا عوض : خليل حاوي ص ٤٠ ، وقد جسد هؤلاء الشعراء ما يفيد هذه الصورة المرتبطة بموت الحضارة العربية ساعين بذلك إلى بث حركة الانبعاث ، من خلال توظيفهم لهـذا الرمز الاسطوري في تجربتهم الشعرية . متأثرين في ذلك بقصيدة اليوت (الارض الخراب) كاسقاط في بعدها الحضاري ، قصد النهوض بالحضارة العربية ، وانبعاثها من جديد .

(٢٢) نظمت هذه القصيدة سنة ١٩٢٢ ، يعبر فيهـا اليوت عن عقم الحضارة الغربية خلال هذه الفترة ، محاولا بذلـك بعث روح الخصب من خلال نشداله حضارة جديدة .

وإذا كان أسعد رزوق يرجع توظيف الأسطورة الى تأثير الأرض الخراب لاليوت ، على يد الشعراء التموزيين الخمسة فان الدراسات المعاصرة توعز ذلك إلى رعيل أول قد سبق هؤلاء الشعراء التموزيين في بواكير استخدام الرمز الأسطوري ، وهؤلاء يمثلون في نظر الدراسات الحديثة رواد حركة التجديد في الأدب العربي الحديث أمثال : المازني ، العقاد ، الياس أبي شبكة ، وأحمد زكي أبي شادي ، وعلي محمود طه ، الذين تعاملوا مع الأسطورة كاشارات فنية في طابعها القصصي التراثي دون الاهتمام لمدلولها الرمزي ، كما وقع للمازني الذي ترجم قصيدة الراعي المعبود مشيراً الى أن لها أصلاً قديماً ، وأن لجيمس رسل لويل قصيدة فيها . وأنه قد نظمها بتصرف كثير ما بين حذف وزيادة وهي قصة راع لا يجيد في الحياة سوى الغناء[٢٣] ، وكذا في بعض قصائد العقاد[٢٤] ولدى المجددين من

---

(٢٣) يقول المازني :

تقطع العمر بالغناء فتمطو — مصغيات سوانح الغزلان

وتحط العقبان بين قمار — آمنات من وثبة العقبان

وترى الافعوان ينصت للصوت — وتصغى الذؤبان في الوديان

ترك الأرض ذات حسن جديد — وشباب مخلد الريعان

وغدت بعده مواطىء نعليه — حراماً يزورها المشرقان

اكبرت شانه الخلائق حتى — عبدوه في غابر الأزمان

ليتهم انصفوه حياً فلما — انقضى شيعوه بالنكران

ينظر ، ديوان المازني ، نشر المجلس الأعلى للآداب والفنون ص ٢٤٥ . عن انس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ص ٢٣٤ ، ٢٣٥

(٢٤) كما في قصيدة : شهرزاد ، وربة الحب ، والزهرة ، واورمزد واهرما (وهما إلها الخير والشر عند قدماء الفرس) .

شعراء أبولو ، في كل هذا نجد الأساطير اليونانية تدخل على حذر كمصدر من مصادر هذه الاشارات ، فنجد كل جميلة استحالت الى فينوس أو إلى بنت أفروديت مقابل بلقيس في شعر شوقي مثالاً للكمال والجمال[٢٥] .

لعل ما نلاحظه على توظيف الرموز الأسطورية في هذه المرحلة هو أنها جاءت محاكية للنماذج الأسطورية عند الشعراء الغربيين ، ولا تتعدى الاشارة القصصية، إلا ما كان نادراً من موقف العقاد الذي حاول الافادة من دلالة الرمز الأسطوري ، ما يفيد غرضه ، فهو حين يستخدمه في قصيدة على أطلال بعلبك يحاول أن يلمح وحدة الزمن الأسطوري على اختلاف الزمان والمكان ، إذ يرى في بعل الفينيقي امتداداً لآمون الفرعوني حيث يقول :

فما بعل إلا اسم لآمون تلتقي — له صور شتى ولفظ مقسم

أما حين يستخدم جبيتر[٢٦] رب الأرباب والزهرة ، فانه لا يفيد منهما غير الاشارة التاريخية[٢٧] ، وكذا الشأن بالنسبة لبقية شعراء حركة التجديد الذين كان توظيفهم للرمز الأسطوري واقعاً تحت تأثير الطابع الوصفي المفعم بالصورة التشبيهية التي لم تضف على القصيدة قرارها الوجداني الذي يليق بعالم الشاعر الداخلي في تأزمه النفسي آنذاك ، أما ما حققه أحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه اللذين

---

(٢٥) ينظر : د. انس داود الأسطورة في الشعر العربي الحديث ٢٣٦ .

(٢٦) كبير الآلهة عند الرومان ، ويقابله زيوس عند الاغريق .

(٢٧) ينظر : عبد الرضا علي : الأسطورة في شعر السياب دار الرائد العربي بيروت ط ٢ ١٩٨٤ ص ٢٩ .

فهما روح المدلول الأسطوري في نظر عبد الرضا علي[٢٨] ، فهو لا يعدو كونه توظيفاً وصفياً لا يعكس الدلالة النفسية التي نادى بها شعراء القصيدة المعاصرة ، على الرغم مما رآه أبو شادي في نظرته الى التعامل مع الأسطورة على أنها روائع يفتقر إليها العرب أشد الافتقار ، وأن الغربيين قد أفادوا من توظيف الرموز الأسطورية العربية دون أن يتفطن لها الشعراء العرب ، ويفيدوا منها إلا بعد تطلعهم على الأرض الخراب لاليوت الذي « فتح عيونهم على الأساطير الشرقية وهم أولى بها منه »[٢٩] .

لقد كان هؤلاء الشعراء رواداً في كثير من المجالات الفنية ، وكانت ريادتهم قائمة على محاولتهم نقل الموروث الثقافي ، واستخلاص ما فيه من نتائج ، وقد استطاعوا أن يغوصوا في أعماق هذا الموروث الثقافي في الآداب العالمية ، وحاكوا ما فيها من أحداث تاريخية ، واستحضار بعض الشخصيات التراثية في وحدة مضامينها وتركيبها ، وليس أدعى من ذلك على انعطافهم نحو الرموز الأسطورية ، بما تنطوي عليهم من مضامين ذات الصلة بالتجربة الانسانية ، على الرغم من عدم اكتمال النضج الفني ــ لوضع السياق الرمزي في اطاره النفسي ــ خلال هذه النقلة ــ من حيث كونها تعد ارهاصاً أولياً ــ وعلى الرغم أيضاً مما أصاب هذه النقلة من تعثر لم يعط القصيدة التركيبية الدرامية التي تفسح المجال للربط بين مدلول الرمز الأسطوري والتجربة الشعورية لذات الشاعر ، وذلك أمر بديهي كمرحلة أولى ، لأن معظمهم كان يتعامل مع الرمز الأسطوري في اطاره الآلي المجسد على حقيقته التاريخية ، وهي محاولة تبدو عليها فاتحة

---

(٢٨) المرجع السابق : ص ٣٥

(٢٩) د. علي البطل : الرمز الأسطوري في شعر السياب ، ص ٦١

ترعيل القصيدة المعاصرة ، وهذا ما استطاع شعراء جماعة الديوان ، وشعراء جماعة أبولو ، وكذا شعراء المهجر ، أن يحققوه كمرحلة أولى ، ومن المعقول ان تكون بداياتهم غير موفقة شأن كل البدايات التي تخضع لعملية التطور بخطى وئيدة « إذ سرعان ما تتطور المحاولة الى تجارب تعطي نتائج مختلفة ، لا يبقى منها إلا ما كان ايجابياً لصيقاً بقانون الحياة السائر نحو الأفضل ، لهذا فان محاولات الشعراء السابقين في مجال استخدام الأسطورة ، كانت ضرورية للمرحلة التي يمر بها شعرنا الحديث اليوم ، ولولاها لما وجد ما سمي بحركة الشعراء التموزيين »[٣٠] الذين حققوا مدلول الرمز الأسطوري على مستوى متطلبات الحداثة بفعل تأثرهم بالآداب الغربية ، متخذين من هذه الرموز موقفهم من الحياة والوجود في سبيل اضاءة رؤية جديدة لمستقبلهم المبهم ، لذلك كان استخدامهم للرمز الأسطوري استخداماً فنياً يعتمد على الرؤيا الشعرية .

مكونات خطاب الرمز الأسطوري :

تكمن دلالة الصورة الشعرية في بنية التركيب الرمزي بكل ما يحمله من قيم ايحائية وطاقات تعبيرية ، وذلك عن طريق اختيار الشاعر وظيفة الأداء النفسي للرمز الأسطوري بوصفه أداة فنية ، يتشكل من خلاله رؤيته الشعرية ، وهذا ما عبرت عنه نازك الملائكة في مرحلة متقدمة ، حيث رأت أن « النفس البشرية عموماً ، ليست واضحة ، وإنما مغلقة بألف ستر ، وقد يحدث كثيراً أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية ، تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات ، ومئات الصور العابرة التي تمر

---

(٣٠) عبد الرضا علي : الأسطورة في شعر السياب ، ص ٤٤

فيحدق فيها العقل الواعي ببرود ، وينساها نسياناً كلياً ، فيتلقفها العقل الباطن . ويكنزها مع ملايين الصور التائهة ، ويغلق عليها الباب ، حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعي ، أطلقها صوراً غامضة لا لون لها ولا شكل »[31] .

لقد بنيت الصورة الشعرية في اطارها الرمزي الأسطوري على مجموعة من المكونات من شأنها أن تستقطب الأبعاد النفسية لرؤية الشاعر ، نحاول أن ندرجها تباعاً على النحو التالي :

أ ــ المكون النفسي .

ب ــ المكون الاجتماعي .

جـ ــ المكون الحضاري .

١ ــ المكون النفسي :

فاذا ما حاولنا أن نتعرف الى البعد النفسي لوظيفة الرمز الأسطوري علينا أن نستنطق بعض الصور الأسطورية ــ في كيانها المستمد من الواقع الخارجي ــ التي خلق منها الشاعر المعاصر عالمه الداخلي ، تبعاً لما يراه الدكتور رجاء عيد الى نظرة الاهتمام بالأسطورة كمخرج نفسي تجاه قلق الانسان وحيرته وتمزقه ؛ « وقد ارتبط هذا الاهتمام بالمطالب النفسية التي رأت في الأسطورة نوعاً من الاسقاط النفسي يهدف ــ بتمثل طقوسها ــ الى اعادة بناء المتناقضات في تجربة الانسان ، وما يناوش وعيه من ضغوط متعددة »[32] ، وعلى

(٣١) مقدمة : لديوان . شظايا ورماد . (المجموعة الكاملة) المجلد الثاني دار العودة بيروت ، ط ٢ ١٩٧٩ ص ٢١ ، ٢٢

الرغم مما تميز به الوظيفة الأسطورية في نقل تجارب النماذج الأولى للتفكير ، فان الشاعر المعاصر استطاع أن يطوع هذه التجربة ويستحضرها بما يناسب واقعه النفسي ليعبر عن رؤياه ، وذلك ما نلاحظه من خلال توظيف الصورة التي وجد فيها تجسيماً لحالته النفسية ــ كما وقع للسياب ــ مثلاً في كثير من قصائده ــ نقتطف هذا المقطع من قصيدة تموز جيكور التي ركزت عليها الدراسات النقدية من حيث كونها تعبر عن الصورة الانبعاثية كبديل لتأزمه النفسي ، موظفاً في ذلك قريته جيكور :

ــ ١ ــ

نابُ الخنزير يشق يدي

ويغوص لظاهُ الى كبدي ،

ودمي يتدفق ، ينسابُ :

لم يغدُ شقائقَ او قمحا

لكنْ ملحا .

عشستار : وتخفق اثوابُ

وترف حياليَ اعشابُ

من نعلٍ يخفق كالبرق

كالبرق الخلبِ ينسابُ

لو يومض في عرقي

(٣٢) لغة الشعر : ص ٢٩٧

نور ، فيضيء لي الدنيا !

لو انهض ، لو احيا !

لو أسقى ! آه لو أسقي !

لو أن عروقي أعناب !

وتقبل ثغري عشتار ،

فكان على فمها ظلمه

تنثال علي وتنطبق ،

فيموت بعيني الألق

انا والعتمه ...

— ٢ —

جيكور .. ستولد جيكور :

النور سيورق والنور .

جيكور ستولد من جرحي ،

من غصة موتي ، من ناري ،

سيفيض البيدر بالقمح ،

والجرن سيضحك للصبح ،

والقرية داراً عن دار

تتماوج انغاماً حلوه ،

والشيخ ينام على الربوه ؟

والنخل يوسوس اسراري .

...

— ٣ —

هيهات . اتولد جيكور

إلا من خضة ميلادي ؟

هيهات اينبثق النور

ودماي تظلم في الوادي ؟

أيسقسق فيها عصفور

ولساني كومة اعواد ؟

والحقل ، متى يلد القمحا

والورد ، وجرحي مفغور

وعظامي ناضجة ملحا ؟

لا شيء سوى العدم العدم ،

والموت هو الموت الباقي .

يا ليل اظل مسيل دمي

ولتنفذ ترابا اعراقي ؟

هيهات . اتولد جيكور

من حقد الخنزير المدثر بالليل

والقبلة برعمة القتل

نـور ، فيضي، لي الدنيـا !

لو انهض ، لو احيـا !

لو أستقى ! آه، لو اسقي !

لو أن عروقي أعنـاب !

وتقبّل ثغري عشتار ،

فكان على فمهـا ظلمه

تنثال عليّ وتنطبق ،

فيموت بعيني الألق

أنـا والمتهـه ...

— ٢ —

جيكور .. ستولد جيكور :

النور سيورق والنور ،

جيكور ستولد من جرحي

من غصة موتي ، من ناري ،

سيفيض البيدر بالقمح ،

والجرن سيضحك للصبح ،

والقريـة داراً من دار

تتماوج انغامـاً حلوه ،

والشيخ ينام على الربوه ؟

والنخل يوسوس اسراري ،

...

— ٣ —

هيهات . اتولد جيكور

إلا من خضة ميلادي ؟

هيهات اينبثق النـور

ودمائي تظلم في الوادي ؟

ايسقسق فيها عصفور

ولساني كومة اعواد ؟

والحقل ، متى يلـد القمحا

والورد ، وجرحي مقفور

وعظامي ناضجة ملحا ؟

لا شيء سوى العدم العدم ،

والموت هو الموت الباقي ،

يا ليل اظل مسيل دمي

ولتغد ترابا اعراقي ؟

هيهات . اتولد جيكور

من حقد الخنزير المدثر بالليل

والقبلة برعمة القتل

والقيمة رمل- منثور

يا جيكور ؟ (٣٣)

ينظر الشاعر في هـذا النص الى الانبعاث بحدسـه المشوب بالانفعال نتيجة احساسه ووعيه بقيمة الحياة الغارقة في الأوهـام والتي دمرت ، كيانه النفسي ، وقد ركز على هذا الرمز الأسطوري الذي أكسبه أبعاداً نفسية جديدة كمعادلة لتلك المشاعر التواقة بالأمل في الانبعاث نحو التجدد في فضاء أرحب يشعر فيه بالسكينة ، « وان كانت أحاسيسه الخاصة مع تشاؤمه الذاتي يجعله يائساً تجاه حياتـه الخاصة في تداخل بين الذات والموضوع »[٣٤] ، من حيث الاعتقاد بأنـه يفتقـد الى الشـعور بالانتماء ، وهكـذا ينعكس هـذا الشعور على ذاتـه ، فتغرس فيـه النزعـة الانفراديـة ، ومـن هذه الوجهة يتجسد الأمل في طلبه عودة الحياة وانبعاثها من جديد . وقد استطاع أن يعثر على رمز هذا الأمل الضائع مما يتلاءم مع حالته النفسية في إرم ذات العماد ، التي تعـد أيضاً استمراراً للأمـل في المستقبل ، واتقاد جذوة الرجاء في هشيم هذا الشاعر الذي قضى نحبه قبل أن يأخذ من الحياة بقدر ما أعطى[٣٥] . وقد كانت صوره إرم ذات العماد المعادل الموضوعي لمعاناته التي تحدث عنها في تمـوز لأنها تمثل فردوسه المفقود :

إرم ...

---

(٣٣) المجموعة الكاملة : المجلد الاول ـ دار العودة بيروت ١٩٧١ ص ٤١٠ ، ٤١٣ .

(٣٤) د. رجاء عيد : لغة الشعر ص ٣١٢

(٣٥) ينظر ، د. انس داود : الاسطورة في الشعر العربي الحديث ص ٢٩٥ ، ٢٩٨

في خاطري من ذكرها الم ،

حلم صباي ضاع ... آه ضاع حين تم

وعمري انقضى . (٣٦)

لقد كانت أسطورة إرم ذات العمـاد تشخيصاً لمحوره الذاتي الفاجع الذي يعقبه النشور بالانبعاث ، وهو ما عبرت عنه ـ أيضاً ـ صورة المسيح التي اعتبرتها خالدة سعيد[٣٧] رمزاً يشكل مدار الفعل، ويكمل دور الشاهد الذي يعجز عن مقارعة القدر .

وإذا كان الرمز الأسطوري قد احتل مكاناً عظيماً في شعر السياب ، وأنه كان أحد خصائصه الفنية ، كما لاحظت ذلك جل الدراسات النقدية المعاصرة ، إذا كان الأمر كذلك فان ناجي علوش يرى عكس ذلك ، كما جاء في قوله حين تعرضه لاستعمال الأسطورة في شعر السياب : « والحقيقة أن عدم تحديده لوظيفتها بوعي من جهة ، واعتبارها نقيضاً للواقع من جهة ثانية ، جعله غير قادر علـى الاستفادة منها دائماً . إن الأسطورة التي تغني الشعر هي الأسطورة التي تندمج بالتجربة الشعريـة ، لا التي تكون واجهة قصيـدة . والأسطورة لكي تغني الشعر يجب أن تكـون قـادرة على استثارة المتلقي ، بينما حشد السياب من أساطير الهنـد والصين واليونـان وأوربا ما لا يثير في القارىء العربي أي احساس »[٣٨] ، قد يكون هذا الرأي صائباً لو أننا تعرضنا لشاعر آخر غير الشعراء الرواد . أما

---

(٣٦) المجموعة الكاملة ١/٦٠٧

(٣٧) ينظر ، حركية الابداع : ص ١٣٦

(٣٨) ينظر ، ناجي علوش (مقدمة المجموعة الكاملة للسياب) المجلد الاول .

أن ينطبق على شعر السياب مهذا ما يثير التساؤل ، لأن ناجي علوش لم يعط ما يشفع له من دليل على استخدام الشاعر لهذه الرموز الأسطورية استخداماً آلياً ، أو لا يوحي بواقع تجربته الشعورية ، إلا ما جاء في رأيه حين مثّل بالمومس العمياء وسربروس ، في بابل ، وكذا في موقف الشاعر الذي حاول أن يفسر[39] لجوءه للأسطورة، فما وجد مبرراً مقنعاً ، كما جاء ذلك في رأي ناجي علوش ، غير أن مثل هذا الحكم لا يكفي لاعطاء التفسير القاطع بأن وظيفة الرمز الأسطوري في شعر السياب غير واضحة ، لأنه حكم عام ، والحكم العام الذي لا يستند على مدلولات خاصة للبرهنة على الشيء هو مجرد صياغة آلية لا تعطي الصورة الواضحة للتجربة الشعورية ، والسياب في هذه الحالة قد عبر عن صدق تجربته من خلال هذه الرموز الأسطورية التي أوحت بما يجيش في خاطره من لوعة وحسرة، ومنحت حياته مغزى خاصاً ضمن خصوصية استدعت منه أن يفرغ شحنته النفسية من خلال هذه الرموز الأسطورية في بعدها الخفي ، واخضاعها الى منطقة الشعور ـ المدرك ـ المتلائم مع الحالة النفسية في صورة الانبعاث .

وهكذا فقد أدركت الدراسات النقدية أن الوظيفة الرمزية التي تعامل معها الشاعر المعاصر ، إنما تكمن في الصراع القائم بين وجود الشاعر وعالمه الداخلي ، ضمن حركة فعل درامي يومىء بحالات الانبعاث التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها في صورة شخصياته الأسطورية ، سعياً منه الى محاولة امكان وجود مسلك متألق يحدد به وجوده في الحياة ، ويتحرر من قبضة عالمه الداخلي الذي يربطه

(39) ينظر ، راي السياب (في مقدمة ناجي علوش لديوان السياب) ، كما سيتضح في حينه لاحقاً .

بالعالم الأسمى ، وهذا ما أوضحته الدراسات النقدية من خلال تعرضها لسفريات السندباد لدى بعض الشعراء المعاصرين في صورته التواقة، وهو يجوب مخاطر الذات في عالمها المتأمل عبر قناع نفسي يتعامل معه الشاعر محاولة منه لتجاوز الواقع « وتشوفاً الى عوالم أكثر رحابة وصفاء »[40] ، يستقر وجوده فيها بحيث يطمح إلى أن يتسبح في عالم جديد تسوده النظرة المثال في سبيل الحصول على مصدر التحرر والخصب ، ينطلق منه الشاعر لتجاوز محنته التي يرى فيها على أنها تواقة تبحر في قاع أعماق الوعي البشري ، وربط ذلك بلحظة التجربة الآنية ، وهذا ما فعله كثير من الشعراء المعاصرين الذين تقمصوا شخصية السندباد في قوته التعبيرية الكامنة في ذات الشاعر، والتي يحاول أن يعيد خلقها على حسب ما تقتضيه التجربة الذاتية ، وهي رحلة ضاربة بجذورها في التاريخ ، ومرتبطة بأعماق اللاوعي ـ كما جاء ذلك في رأي أنس داود ـ من حيث كون الشاعر يجوس في « دروب نزعاته الخفية ، ويستجلي معالمه العميقة ، ومن ثم فقد يخيل الينا أننا سنقف في القصيدة على متناقضات عالم العقل الباطن ، ونجوس في سراديبه المظلمة، ونفاجأ بمفارقاته الصارخة والمزعجة»[41] التي نستكشفها من خلال مخزونه المعنوي الذي يعد وجهاً مقنعاً يضفي عليه الشاعر أهمية خاصة ، ويعبر من خلاله عن تجربته الذاتية، وذلك ما التمسه صلاح عبد الصبور في رحلة سندباده ليرسي عالمه المنشود :

في آخر المساء عاد السندباد

ليُرسيَ السفينْ

(40) د. انس داود : الاسطورة في الشعر العربي الحديث ، ص ٣٠٨

(41) المرجع السابق : ص ٣٢٧

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

السندباد :

(لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق)

(ان قلت للصاحي انتشيت قال : كيف ؟)

(السندباد كالاعصار إن يهدأ يمت) (٤٢)

وفي صورة السندباد تظهر الأحداث متعاقبة لتوضح اعادة بناء حضور الحياة في ضمير الشاعر ، ورحلة سندباد صلاح عبد الصبور، تختلف عن رحلة سندباد السياب ، من حيث كون الرحلة الأولى يتجاذبها الأمل بعد عودة السندباد ، في حين تنتهي الرحلة الثانية بفقدان الأمل في عودته ، لأنه انتقل من العالم المعلوم الى المجهول ، إنها رحلة في نظر عز الدين اسماعيل « في عالم الضباب والمجهول ، رحلة لا عودة منها »(٤٣) :

هو لن يعود

او ما علمت بانه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار .

هو لن يعود ،

---

(٤٢) المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٢ ، ص ١/١٠ ، ١١

(٤٣) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) : ص ٢٠٦

رحل النهار

فلترحلي ، هو لن يعود . (٤٤)

والشاعر هنا في نظر عز الدين اسماعيل يسهب في وصف رحلته المضطربة متخذاً منها شعيرة رمزية أسطورية في شخصية السندباد . وهكذا نجد هذه الصورة قد جمعت « بين المغزى الشعوري العام والمغزى الشعوري الخاص الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربة الشاعر الخاصة »(٤٥) ، ومنطوق النفس الانسانية عبر توق الشاعر الى الكشف عن رموز هذا المنطوق الخفي في محاولة وضوح الرؤيا المستقبلية ، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة الرامزة في النقد المعاصر مدلولا استعارياً تعطي الصورة بعداً استشرافياً من خلال السياق الخاص الذي يشكل نوعاً من التماثل بين أحداث الشخصية الوهمية ومواقف الشاعر التي تهدف الى التعبير عن تجربته . وقد نجد ذلك واضحاً في توظيف الأسطورة لدى صلاح عبد الصبور ، الذي تعامل معها من حيث المدلول الروحي لها ، وطاقاتها التعبيرية ، ولم يأخذ شكلها التفصيلي كما غلب على شعر الرواد(٤٦) ، وهو ما تبينه هاتان الصورتان في توظيف الرمز الأسطوري كما جاء في قول الشاعر :

الشعر زلتي التي من اجلها هدمت ما بنيت

مَن اجلها خرجت*

---

(٤٤) المجموعة الكاملة ج/٢٢٩

(٤٥) الشعر العربي المعاصر : ٢١٢

(٤٦) احمد يوسف : تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور ، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير – بجامعة وهران ١٩٨٩ ، ص ٤١

(*) الخروج هنا يأخذ صفة دينية (خروج الرسول «ص» من مكة الى المدينة) .

المكـون الاجتمـاعي :

يعالج الشاعر المعاصر موقف الانسان ـ عبر تجربته الذاتية ـ من هذا الكون ، وما يعانيه من ضيم واغتراب ، وان ما يهدف إليه الشاعر هو أن يسكن التجربة الانسانية من استعمال دوافع تبريرية تخلصه من هذه الأعباء في تركيبها النفسي الاجتماعي ، من حيث كون الذات تخضع لقوى خارجية تعرقل مراحل نموها النفسي والاجتماعي، وقد وجد الشاعر في تعامله مع الرمز الاسطوري ما يناسب مشاعره، لأن في ذلك تعبيراً لا ارادياً عن منظور الكون ، ومنبعه الوحيد الذي يستمد منه قدرته على التعبير ، ضمن نسيج القوى المكبوتة للضمير الجمعي ، وذلك ما عبر عنه الرمز الأسطوري من حيث كونه يبحث عن ربط الصلة بين الوعي الفردي والجماعي ، ويعود به الى أعماق خافية في ضمير اللاوعي الجمعي ، وفي هذه الحالة يحاول الشاعر تحقيق ذاته من خلال الأسطورة التي تكشف طبيعة النفس الانسانية، وهي الصورة التي تعبر بها النماذج الأصلية عن نفسها ، وذلك ما صرح به يونغ حين رأى أن المجتمع الذي يفقد أساطيره يعاني كارثة أخلاقية تعادل فقدان الانسان لروحه[٤٨] ، ولحقيقته الشاملة ، ومن ثمة ينبغي على الشاعر في نظر الدراسات النفسية أن يربط صلته بالخبرات الانسانية في أعماق جذورها من خلال الوجود الطبيعي لصيرورة الانسان ، وهكذا تصبح الأسطورة والرمز الأسطوري لدى

(٤٧) المجموعة الكاملة ١/١٩٥

(**) وهي صورة ميثولوجية (صلب المسيح) .

(٤٨) ينظر ، ريتا عوض : صورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث م. ع. د. ن. ط ١ ، ١٩٧٨ ص ٢٩

الشاعر بمثابة الوحدة الأساسية لمعرفة حيوية الحقيقة الانسانية من خلال ربطها بالدلالات المعاصرة « بين المعضلات الانسانية الأزلية ومواجهات الانسان المعاصر ، ذلك ما لاحظته خالدة سعيد في شخصية مهيار الدمشقي ـ ضمن قصيدة لأدونيس ـ التي اعتبرتها أسطورة تنطلق بدءاً من أزمة الشاعر كفرد يعيش في القرن العشرين ويعاني على مستوى ثان تجربة التحول والتحرك التي يعيشها العربي ، كما يعاني على مستوى ثالث آزمة الانسان، إذ يواجه المعضلات الكونية كالموت والحياة والحب[٤٩] ، وهذا ما تفسره ظاهرة الاغتراب التي يعاني منها الشاعر عن ذاته وعن مجتمعه بحكم سيطرة اللاوعي على الوعي.

ومن ثمة تكون معاناة الشعراء المعاصرين ذات صلة بالمستوى الاجتماعي ـ في مرحلة دعوته الى القومية ـ خلال الفترات العصيبة من تاريخه السياسي ، وهو ما دفع الشاعر الى محاولة استكشاف مراحل الضعف التي مرت بها الأمة العربية ، مستبدلاً صورة الروح الانبعاثية ـ في حلم الشاعر لهذه الأمة ـ بصورة الظلم والطغيان التي كان يعيشها ، وهذا ما عبرت عنه ـ مثلاً قصيدة موت المتنبي للبياتي :

لتحترق نوافذ المدينـة

ولتذبل الحروف والأوراق

ولتاكل الضباع هذي الجيف اللعينة

وليحتضر نسرك فوق جبل الرماد

فانت بحار بلا سفينة

(٤٩) ينظر ، حركية الابداع : ص ١٢١

وانت منفي بـلا مدينـة

صليبك ــ الغراب في المقاطع الحزينة

ينعـب

يبني عشــه ،

يموت في طاحونــه

يا صوت جيل مزقت راياته الهزيمه

يا عالماً عاش به التجار والساسة، يا قصائد الطفولة

اليتيمه

لتحترق نوافذ المدينــه

ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينه

ولتحكم الضفادع العميـاء

وليسد العبيد والامـاء

وماسحو احذية الخليفة السكران

والعـور والخصيـان (٥٠)

لقد أشار البياتي ــ في هذه القصيدة إلى استياء الشعوب العربية المعبر عنها في صوت الفنان ــ من الأنظمة الفاسدة أو السلطة الزمنية الغاشمة على حد قول البياتي نفسه ، بما تملكه هذه السلطة من أساليب البطش والخداع والمكر ، هذا الصراع الذي ينتهي بموت الفنان الفاجع ، ولكن قوله لا يعني هذا أن دوره قد انتهى على مدى

(٥٠) المجموعة الكاملة ١/٦٩٨ ، ٦٩٩

التاريخ ، ولكن الموت يعني الولادة الحقيقية على مدى التاريخ(٥١) ولهذا كان الرمز الأسطوري حاملا لدلالات اجتماعية أثرت تأثيراً قوياً في الحياة النفسية للذات الشاعرة ، وهو ما أكسبها خصوصية الطرح ، وهو ما ينفي ــ أيضاً ــ فكرة التأثر السلبي بأسلوب جمالية القصيدة الغربية ، وحتى أبعادها الدلالية ، ولعل هذا ما أشار إليه بلند الحيدري في كيفية توظيف الرموز الأسطورية المستوردة ، ممثلاً بنص شعري للسياب :

سيزيف القى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على الأطلسي

آه لوهران التي لا تثور

وبنص آخر له :

ولم تزل للصين من سورها

اسطورة تمحى ودهر يعيد

ولم يزل للأرض سيزيفها

وصخرة تجهل ماذا تريد

ويعلق بلند الحيدري على هذا الرمز الأسطوري المستورد بقوله « إن سيزيف هنا يعيش بكينونة محلية ، ويتنفس في مناخها الشرقي ، ويعكس بعض وجعنا وبعضاً من متاعبنا ، فهو مع السياب يثور على قدره ، ويحث وهران المدينة الجزائرية على الثورة ، وإذا كان سيزيف

(٥١) ينظر ، البياتي : تجربتي الشعرية . (المجلد الثاني) المجموعة الكاملة دار العودة بيروت ط ٣ ، ١٩٧٩ ص ٤٠

عند كامو بقي أسير اللعنة الاغريقية احد ،ا ، وأنه يحاول أن ينتصر بالعمل العابث على سخافة قدره في أن يرفع الصخرة الى القمة ليراها تنزلق من بين يديه إلى الهوة ... إذا كان سيزيف كذلك عند كامو، فهو عند بلند قد أدرك نفسه في الشخص الفاعل الذي وعى مأساته ، فتجاوزها بأن أسقط دوره على الصخرة ، فهو يعرف ماذا يريد ، أما الصخرة فهي التي تجهل نزوعه العبثي ، وهكذا كان الشكل الجديد الذي جاء به الشعراء الرواد يستبطن وعيهم بموقعهم من أرضهم ومن العالم »[٥٢] .

إذا كانت أغاني مهيار الدمشقي في نظر خالدة سعيد[*] ، هي المؤشر الأول لكلمة الرفض التي اتبعت صيرورتها في الشعر العربي المعاصر ، وفي النقد المعاصر — من خلال تجاوز الحدود المرسومة — إذا كان الأمر كذلك فان ظاهرة السبق — هذه — لا يمكن ادراجها إلى شاعر دون الآخر ، لأن الظروف الاجتماعية التي مرت بها الأمة العربية أملت على الشعراء رغبتهم الجارفة في استنطاق التراث الانساني ، سعياً منهم الى ايجاد ما يناسب بعث الوجود من السكون الى الحركة ، ومن الانغلاق الى الانفتاح ، والنشور ، وايجاد حل لمعضلة الانسان الحديث . وقد جاءت حركة النقد الحديث مسايرة لهذه الاكتشافات النفسية ، معتبرة أن حركة الشعر الحديث لا تقف من الحياة الاجتماعية المضطربة — والكون بصفة عامة — موقف من يكون في صورة يائسة انهزامية ، وإنما التعبير في هذا الشأن عبر

(٥٢) بلند الحيدري : مداخل الى الشعر العربي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ ، ص ٤٨ ، ٥٠ .

(*) يتصدر ديوان أغاني مهيار الدمشقي ، كلمة اهداء من ادونيس الى خالدة سعيد !

صور الرموز الأسطورية كان يتخطى الادراك في صورته الضيقة لدى المجتمع ، ويبرز موقف الانسان في أسمى ما ينبغي أن يكون عليه . ولعل ذلك كله يكمن في مضامين كثيرة من الرموز الأسطورية التي أرجعتها الدراسات النقدية الى اتجاهين أساسيين ، أولهما يشير الى استبار اللاشعور والذات الباطنية ، بينما يجنح ثانيهما إلى تشخيص الحالات النفسية ، وقد مثل الدكتور محمد فتوح أحمد[٥٣] للشق الأول بشعر نازك الملائكة التي كانت في رأيه تعبر عن رموز الذات الباطنة في صورة قلق رومانتيكي ، واحساس عارم بالوحشة والضياع، ونزعة سوداوية تترقب الموت . كما علّق على هذا الاتجاه بما سادت به هذه المرحلة التاريخية المواكبة للحربين العالميتين ، وما تميزت به من عنف انعكس أثره على الذهنية المبدعة ، وبخاصة بعض الشعراء الذين تميزوا بالنزعة الرومانسية ، نتيجة ما كان يحسه شبابنا العربي في وطن ليس له من الحرية إلا الشعار ، ومجتمع تمارس فيه قوى التخلف أقصى ألوان الضغط على الشخصية العربية ، وبهذا الفهم يرجع نقادنا بدايات تغيير الهوية العربية التي أصبحت تعنى بالتكيف مع طموحاتها الذاتية ، ومن هنا يمكن وصف غربة الشاعر المعاصر على أنها غربة نفسية اجتماعية تطمح الى تخطي شرعية الواقع الحرفي ، تعيد فيه النبض من جديد بما يوافق روح العصر . وهنا ظهرت أهمية الأسطورة بوصفها أحد المنابع اللاشعورية التي يمتاح منها الفنان ، عبر صور تتجلى فيها آثار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الانسانية ، وتستجيب لها[٥٤] . وقد اهتدى كثير من الشعراء الى اتخاذ مثل هذا

(٥٣) ينظر ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف (مصر) ط ١٩٧٨/٢ ص ٢٦٧

(٥٤) المرجع السابق : ص ٢٨٩

المنهج والمبادىء في قصائدهم كما فعل السياب في معظم قصائده ، وبخاصة ما امتثله محمد فتوح أحمد في قصائد بابل ، وتموز ، وعشتار ، وآتيس ، وأدونيس ، وكلها رموز عن البعث من خلال التضحية والفداء[٥٥] ، وكذلك ما عبر عنه أدونيس (علي أحمد سعيد) ، حين تقمّص شخصية فينيق التي تنسجم مع سر وجوده :

فينيق سر مهجتي

وحدبي ، وباسمه عرفت شكل حاضري

وباسمه اعيش نار حاضري ، (٥٦)

وفي هذا الشأن تتفق مع الدكتور رجاء عيد[٥٧] الذي اعتبر استخدام الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، هو محاولة الارتفاع بالقصيدة من شخصها الذاتي الى نبتها الأشمل والأعم ، والى اكسابها بعداً أعمق ... وتعدى الوعي المفرد لتلتصق بالوعي الجمعي ، أو ما يمكن اعتباره بادماج الأنا مع النحن في محاولة بناء ضمير موحد تتشكل من خلاله المواقف الاجتماعية في سلوكها بجميع جوانبها المختلفة ، وعلى هذا الأساس كان الشاعر ــ دوماً ــ يسعى الى تجاوز حدود البث في الخطاب الشعري إلى محاولة الكشف عن رؤيا الفعل تبعاً للصراع القائم في المجتمع مع القوى الخارجية ، وفي هذه الحالة تكون رسالة الشاعر في نظر النقد الأدبي الحديث تتعدى حدود الواقع العملي بتغيير الدلالات المألوفة الى دلالات استشرافية لآفاق

---

(٥٥) المرجع السابق : ص ٢٩٠ وما بعدها .

(٥٦) المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت ، ط ١ ، ١٩٧١ ص ٢٦٧/١

(٥٧) لغة الشعر : ص ٢٩٨

المستقبل ، تعنى بشؤون الكون بكل أبعاده « ذلك أن جوهر الأثر الفني لا يكمن في الخصوصيات الشخصية ، ولا في ظواهر الأحداث ، ما لم يتمكن الشاعر من وضعها في مدارها الكوني »[٥٨] .

ج ــ المكون الحضاري :

إن ارتباط الرمز الأسطوري في مدلوله الاشاري بتطورات المكونات العقلية والنفسية للحضارة الانسانية من الأمور الهامة في تاريخ مسيرة حركة الشعر العربي الحديث الذي وظف الرمز الأسطوري على أنه مرآة تعكس تصور الشاعر لهذا الكون ، والتعرف الى منطق الحياة ، ضمن العلاقات البنائية للسياق الاجتماعي ، ومن ثمة يكون موضوع العلاقة بين الرمز الأسطوري ــ في الشعر العربي الحديث ــ والمكوّن الحضاري ، هو اقرار من الشاعر للبحث عن رؤيا للوجود الانساني في هذا الكون بكل ما يحمله من تغيرات كيفية ، ومتناقضات داخلية ، يكون من شأنها بث الادراك الذاتي بمعرفة الوجود ، والانتقال الى مرحلة التحرر وتثبيت السيادة .

لقد اتخذ الشعراء المعاصرون الرمز الأسطوري قناعاً لهم كنموذج يعكس مشاعرهم اليائسة في هذا الكون ، في مفارقاته المتناقضة التي أحدثت خللاً في الذات الانسانية ، وانطلاقاً من هذه النظرة راح المبدعون ــ والشعراء على وجه الخصوص ــ نتيجة تألمهم من هذا التخلف الحضاري ينقّبون عن أنجع السبل التي من شأنها تخليصهم من هذا الموقف السلبي ، فلم يجدوا بداً من استعمال المجاز الدلالي في نمط الرمز الأسطوري كوسيلة يستحضرون بها الماضي العتيق في أسمى أوجه من أجل بعثه من جديد .

---

(٥٨) د. خالدة سعيد : حركية الابداع ، ص ١٣٣

وعلى هذا الأساس يكون اللجوء الى الرمز الأسطوري هو حقيقة معاشة كما جاء في رأي السياب من خلال ما عبر عنه حين تعرضه للأسباب التي جعلت من الشاعر يجسد تجاربه بالرمز الأسطوري بقوله: « نحن نعيش في عالم لا شعر فيه ، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح ، وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها ، أن يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحداً فواحداً ، أو تنسحب الى هامش الحياة . إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً . فماذا يفعل الشاعر اذن ؟ . عاد الى الأساطير ، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها ، لأنها ليست جزءاً من هذا العالم . عاد إليها ليستعملها رموزاً ، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد »[٥٩] .

لقد رأى أسعد رزوق[٦٠] أن الشعراء الذين عبّروا عن تجربتهم بواسطة الرموز الأسطورية إنما تبنوا أسلوب اليوت وتكنيكه، وبعض رموزه غير أن خالدة سعيد تخالفه الرأي في بعض المفارقات البسيطة ، من حيث كون « شعر اليوت يمثل فراغ الحضارة الحديثة ، أي حضارة العلم والصناعة التي بلغت بالانسان درجة كبيرة من السيطرة على قوى الكون المادية ، في حين تصور الرموز الأسطورية لدى الشعراء التموزيين فراغ حياتنا الحاضرة البعيدة عن العلم ، الغارقة

(٥٩) ينظر ، مقدمة ناجي علوش ، في المجموعة الكاملة للسياب ، المجلد الأول .

(٦٠) ينظر كتابه : الأسطورة في الشعر المعاصر عن خالدة سعيد : البحث عن الجذور (فصول في نقد الشعر) دار مجلة شعر بيروت ١٩٦٠ ص ٢١

في الخمول والأحلام الخرافية »[٦١] . يبدو أن المفارقة هنا تظهر في مدلول الفراغ بين حضارة الصناعة التي بهرت الغربيين ، وأفقدتهم معاني القيم الانسانية ، وبين تخلف الحضارة في أمتنا العربية المتشبثة بالغيبيات والمعتقدات البائدة ، لذلك جاء هؤلاء الشعراء في نظر النقد الحديث يعبرون عن هذه التجربة بقصد زرع الانبعاث فيها ، أملا في أن تكون رؤيا الشاعر فاتحة لتغيير الأسلوب السائد ، وتفتحه على عصر حضاري جديد . وهذا ما ألمحته أيضاً ريتا عوض التي لاحظت أن الفارق بين أزمة الحضارة الغربية « تختلف عن المعضلة الحضارية التي يقف أمامها الشاعر العربي الحديث . فإليوت يقف في مواجهة حضارة هرمة محتضرة ، وشاعرنا المعاصر يشعر أنه على عتبة انبعاث حضاري ينهض بالحضارة العربية من جمود وانحطاط ظلت سجينته لقرون ، هذا الاختلاف في التجربتين الشعريتين أدى الى اختلاف البناء الأسطوري والدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث عن بناء قصيدة اليوت ودلالات رموزه ، خصوصاً عند شعرائنا الواعين ذلك الاختلاف »[٦٢] ، ولعل خير من يمثل هذا الجانب ، الشعراء التموزيون — كما وصفهم جبرا ابراهيم جبرا — وأوضح الدلائل على ذلك في قصائدهم ما نجده عند خليل حاوي في جميع دواوينه، وكذلك أدونيس في بعض من شعره ، كما جاء ذلك في قصيدة التراب التي قدم لنا فيها أبشع صور الانسان العربي ، وعلى الرغم من أن هذه القصيدة لا تستعين بالرمز الأسطوري ، إلا أن فيها من الرموز ما يكفي للدلالة على أزمة حضارة الأمة العربية ، ومحاولة انبعاثها

(٦١) خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص ٢١

(٦٢) ريتا عوض : خليل حاوي ، سلسلة اعلام الشعر العربي الحديث (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١ ١٩٨٣ ص ٤١

من جديد . وذلك من خلال التعبير بالصور الرمزية التي وشحها في دلالاتها النفسية عن كيان الوجود الانساني، وما يحيط به من غموض. وفي هذا يقول أدونيس :

فــراغ زمان بــلادي فــراغ

...

فراغ يعشعش فيه الدمــار

ويسكنه الفاتحون التتــار .

هنــا ، حــرم يوطــا ،

هنــا شرف يصــدا .

هنــا عالم يهـــد

ويوقف عن سيره ويرد .

فراغ تكمش في جيلنا باعمق اعماقه . (٦٣)

إن هذه الصورة الشعرية في نظر الدكتور عبد الحميد جيدة تمثل « حطام الانسان في حضارة القرن العشرين ؛ والشاعر في نظره هنا يفتش في أرجاء ذاته وتراث أمته وحضارة انسانيته ، عن رؤى جديدة تخفف عن الناس آلامهم »(٦٤) ، وهذا ما يجسد مفهوم الغربة النفسية الناتجة عن انعدام التوازن النفسي ، وفقدان روح القدرة على التواصل مما ينتج عن ذلك عدم التمكن من البناء .

(٦٣) المجموعة الكاملة ١/٢٣١ ، ٢٣٢

(٦٤) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر : ص ٢٣٩

إن المحور الأساس في عالم القصيدة المعاصرة الذي تدور حوله الفكرة العامة هو مشكلة الوجود الانساني ، من حيث هو كائن اجتماعي تسوده الارادة بأن يعيش عيشة انسانية ، والشاعر المعاصر في هذه الحالة كان دوماً طموحاً الى استكشاف معالم الانبعاث الحضاري العربي — وقد ألح الشعراء المعاصرون — حتى ولو كان ذلك دون وعي منهم على هذا الانبعاث ، واتخذوا الرموز الأسطورية سبيلاً لهم لاعادة نبض حياة الأمة العربية ، وذلك ما عبر عنه خليل حاوي بشكل واسع ، وتميز به في جميع دواوينه ، مجسداً صورة موت الحضارة العربية ، من خلال شعوره المتشائم الذي أدى به الى أن يقسو على كل ما في الكون العربي ، وأن ينقل الحس الوجودي من الصيرورة الى مجابهة الوجود بالانفتاح على منابع الفكر ، والابداع الانساني العالمي ، محاولة منه في أن يرفعه الى مصاف الرؤيا الاستشرافية ، وبذلك يصبح التغير في نشدان الشاعر غايته الأولى التي طالما بحث عنها من أجل ولادة جديدة ، لهذا الكون ، وذلك ما عبرت عنه شاعريته الحضارية ، وهي شاعرية في نظر ريتا عوض تتخذ من الحياة « موقفاً كاشفاً ورائداً لا يكتفي بوصف ما هو كائن ، بل يستشرف آفاق المستقبل . من هنــا ارتبط الشعر بالنبوة في التراث الانساني . لأن الشعر كالنبوة ، قوامه الرؤيا التي تنفذ عبر مظاهر الواقع الى الحقائق الجوهرية في الوجود ، وتعبر عن نفسها تعبيراً مجازياً ؛ يصــل ذروته بالنمــوذج الأصلي والقصص الأسطورية »(٦٥)، التي تجسد انصهار الفكر الواعي بالأزمة الحضارية التي استلبها اليأس والاحباط ، وفي هذه الحالة يكون تصور الشاعر هو التعبير عن جوهر الوجود الانساني عموماً ، ومعاناة الوجود

(٦٥) خليل حاوي : ص ٢٥

العربي على وجه الخصوص في مظاهره السلبي، وتلك خاصية جسدتها قصيدة بعد الجليد الشاعر خليل حاوي الذي اعتبرها — في مقدمة وضعه لها —* « على أنها تعبر عن معضلة الموت والبعث من حيث هي أزمة ذات ، وحضارة وظاهرة كونية ، يفيد الشاعر من أسطورة تموز ، وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت و"جنائه ، ويفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ، ثم يلتهب رمادها ، فتحيا ثانية » ، وفي حياتها دليل على رغبة الشاعر في احياء الحضارة الشرقية وانبعاثها من جديد :

١ — عصر الجليد

عندما ماتت عروقُ الأرضِ

في عصرِ الجليدْ

ماتت فينا كلُّ عِرْقٍ

يبستْ أعضاؤنا لحماً قديدْ

عبثاً كنا نصدُّ الريح

والليلَ الحزينا

ونداري رعشةً

مقطوعةَ الأنفاسِ فينا ،

رعشةَ الموتِ الأكيدْ

في خلايا العظمِ ، في سرِّ الخلايا

* ينظر ، المقدمة التي خص بها الشاعر لقصيدة (بعد الجليد) من المجموعة الكاملة دار العودة بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ص ٨٥

في لهاث الشمس ، في صحو المرايا

في صرير الباب ، في اقبيةِ الفلّة ،

في الخمرة ، في ما ترشحُ الجدران

من ماءِ الصديدْ

رعشةَ الموتِ الأكيدْ

* * *

يا الهَ الخصبِ ، يا بعلاً يفضُّ

التربةَ العاقرَ

يا شمسَ الحصيدْ

يا إلهاً ينفضُ القبر

ويا فصحاً مجيدْ

انتَ يا تموزُ ، يا شمسَ الحصيدْ

نجّنا ، نجِّ عروقَ الأرضِ

من عقمٍ دهاها ودهانا ،

أدفِىء الموتى الحزانى

والجلاميدَ العبيدْ

عبْرَ صحراءِ الجليدْ

انتَ يا تموزُ ، يا شمسَ الحصيدْ

...

٢ – بعد الجليد

كيفَ ظلّتْ شهوةُ الأرضِ

تدوي تحت اطباقِ الجليدْ

شهوةٌ للشمسِ ، للغيثِ المغنّي

للبذارِ الحيِّ ، للفلةِ في قبوٍ ودنْ

لإله البعلِ ، تموزِ الحصيدْ ،

شَهوةٌ خضراءُ تأبى أنْ تبيدْ ،

وحنينٌ نبضُه يسري الى القبرِ ، الينا ،

يا حنينَ الأرضِ لا تقسَ علينا

...

يا إله الخصبِ ، يا تموزُ ، يا شمسَ الحَصيدْ

باركِ الأرضَ التي تعطي رجالاً

أقوياءَ الصلْبِ نسلاً لا يبيدْ

يرثونَ الأرضَ للدهرِ الأبيدْ ،

باركِ النّسل العتيدْ

باركِ النّسل العتيدْ

باركِ النّسل العتيدْ

يا إله الخصبِ ، يا تموزُ ، يا شمسَ الحصيدْ (٦٦)

---

(٦٦) المجموعة الكاملة : ص ٨٧ – ٩٨

من هذه الرؤيا الاستشرافية ، الموجودة في المقطع الثاني ، التي تصور منبع الانبعاث للأمة العربية ، ندرك مدى قدرة الشاعر على اهتمامه بقضايا أمته التي أراد أن يعيد لها مجدها – أو على الأقل يطمح – في توحد التجربة عبر ايقاع حركية الخصب . وما رحلة السندباد في عالم تجربة خليل حاوي الشعرية إلا دليل على تطوافه بين حوار الحضارات ، يسبر أغوار مدار الزمان ، وايقاعاته التحولية في هذا الوجود ، وذلك بعد فشل السندباد في رحلاته الماضية ، تأتي هذه الرحلة لتغوص في أعماق اللاوعي « يجوس فيها الشاعر دروب نزعاته الخفية ، ويستجلي معالمه العميقة ... فالقصيدة مثالاً موفقاً لحلول الشاعر في قلب أمته العربية ، وشفافية سماته النفسية ، ورموزه الفنية عن شخصيتها الراهنة بكل نقائصها وتطلعاتها ، وعن مكوناتها التاريخية بكل ما كان لها من قدرة على اتصال بجوهر الوجود »(٦٧) في منبعه الأصيل المميز للروح الحضارية ، وهي في دور أوج العطاء . من هذا راح الشاعر خليل حاوي يستقصي ضمن رحلة أخرى في قصيدة جنية الشاطىء معالم الحضارة الشرقية ، تقوم بها هذه المرة غجرية نارية مصنوعة من لهاث الرياح بين الذرى ، ومن عصف الموج على الصخر . ومن كبريت الشبق في صلب كل ذكر ، ومن فيض الأرض بالورود والثمر ، بالشوك والعوسج ... إن رحلة الغجرية هذه تعطي مدلول رموز الانسان ذاته بين فاعلياته الخفية التي اشتعلت في صناعة كل ما يزيّن متحف التاريخ ، ويثقل كاهله في الوقت ذاته »(٦٨) .

---

(٦٧) د. أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث : ص ٣٢٧، ٣٢٨ .

(٦٨) ينظر : مطاع صفدي : الشعر ، الكون والفساد ، مقال في مجلة الفكر العربي المعاصر ، عدد خاص بخليل حاوي ، ع ٢٦/١٩٨٣ ص ١٣ .

إن فكرة الانبعاث الحضاري تكاد تكون النموذج الفعال في حركة تجربة خليل حاوي الشعرية ، وذلك ما جسده — أيضاً — في قصيدة لعازر الذي أراد لنفسه أن يموت وأن يدفن في حفرة بلا قاع ، غير أن عودة لعازر الى الحياة ترمز إلى الانبعاث — بصورة أدق — وهو بين الحلم والحقيقة ، « وليست تلك الرؤيا إلا مصير العجز عن تغيير مضمون الانبعاث ، الذي لم يأت الا بشرور ما قبل الموت والاندثار »[69] ، من خلال ما جسدته مرحلة عقم الحضارة العربية التي تشير وفق منظور خليل حاوي تجاه شعار الخصب والبعث . لتعيد الخلق إلى نقائه الأمثل ، وذلك ما نستشفه ما وراء شخصيات الأسطورية المبثوثة في ثنايا قصائده ، التي تجسد توق الانسان الى وجود تعمه الارادة الشاملة نحو السيادة ، وهذا ما يطمح إليه كل شاعر يسعى الى وحدة الرؤية الكونية ، حتى يتحقق لها أسباب التجدد والانبعاث « سواء عاش حياته في رموز عصره أو عاشها في رموز الحضارة الانسانية المتقدمة ، فهو انما يجسد وحدة الوجود البشري بين الانسان والعالم والأشياء جدلياً وقدرياً .. وهكذا تسقط كل الأقنعة ... ذلك أن الحضارة ، الثقافة التي تحل في الشاعر ، وتصبح جزءاً من ذاته ، تكون هي تصوره عن العالم والانسان وكذلك الرموز التي يعبر بها الشاعر : تكون هي وعيه ، وموقفه ، وتصوره للكون ... تكون هي القصيدة »[70] .

إن استدعاء الرمز الأسطوري ، يعطي تفسيراً لتجربة الشاعر التي تشدها جاذبية خاصة تتواءم مع حسه وتفكيره ، وتبعاً لذلك

---

(69) المرجع السابق : ص ١٥

(70) ينظر ، طراد الكبيسي : مقالة في الاساطير (في شعر عبد الوهاب البياتي) منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي — دمشق ، ١٩٧٤ ص ١٢ ، ١٣

يعيد الشاعر اكتشاف عالمه بواسطة الرمز الأسطوري . لا كما يبدو له في معطياته الحرفية ، بل يضفي عليه أبعاداً استشرافية . وذلك بإعادة صياغة الواقع المعيش الى عالم ترتقي فيه القيم الى مصاف الكمال . والشاعر عندما يستدعي رمزية هذه الشخصية الأسطورية أو تلك ، إنما يجعل في حسبانه أنه يستدعي نموذجاً تاريخياً له أبعاده التي يومي إليها ، متمثلا ذاكرة الضمير الجمعي ، فيصبح هذا الضمير المحرك الفعال ، والملازم لجميع تصورات الشاعر ، ذلك أن الشاعر لا ينظر — من خلال توظيفه هذا الرمز — الى الواقع في وصفه العرضي ، وإنما يتجاوز ذلك في محاولة التشريع لهذا الواقع بدلالات جديدة تربط الانسان بجميع معطيات الكون .

وبذلك يكفل الرمز الأسطوري ، أو الأسطورة في اطارها العام — كما جاء في قول احسان عباس « تكفل نوعاً من الشعور بالاستمرار ، كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الانسانية ، وهي من ناحية فنية تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر ، والربط بين الماضي والحاضر ، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية »[71] ، وعلى هذا الأساس يحتل الرمز الأسطوري مقاماً مهماً من خلال محاولته استكشاف جوهر الانسان ، المرتبط بالموقف الشعوري في امكانياته التجريبية المصاحبة لتصورات الشاعر التي تنبع أسسها من مصدر اللاشعور ، وهكذا يتحول الرمز الأسطوري في صورته المستعارة إلى وظيفة تفسيرية لواقع الضمير الجمعي على لسان ضمير الشاعر الذي يرغب في تحقيق البعث والتجدد لحياته القلقة ، ضمن هذا الكون القائم على الحيرة التي ألمّت بأمته .

---

(71) اتجاهات الشعر العربي المعاصر (سلسلة عالم المعرفة) ١٩٧٨ — ص ١٦٥

الفصل الثالث

الوظيفة النفسية للايقاع

- النبض الايقاعي
- تطور المراحل الجمالية للايقاع
- القوة الانفعالية للايقاع
- الدفقة الشعورية

النبض الايقاعي :

إن الابداع الموسيقي قائم على الأساس النفسي الذي يوحد بين الاحساس والشكل في جميع صوره ، النابع من تآلف الأصوات وانسجام الحركات وفق مثيرات خاصة تخضع في الأساس لقواعد الحياة في وقع حركاتها واتحاد أشكالها ، وذلك حين تحتوي فيه النفس بمعطياتها العاطفية مع المواصفات الخارجية التي تتحد معها وتبرز لها حركاتها ، لذلك يكون للشكل الخارجي دوره في توجيه نبضات النفس في حركتها النغمية ، ويتماسك معها داخلياً ، ذلك أن الاحساس بمظاهر الكون يتضمن في عمقه انفعال الذات التي تنسجم مع اتحاد الشكل الذي تستجيب له النفس فتفرز ما يثير فينا الاحساس بالمتعة ضمن نغمات تتوالى على النفس فنلتذ بمسامعها وفقاً لما تحركه فينا هذه النغمات من ايقاع يناسب مجريات عواطفنا . وقد رأت الفلسفة القديمة أن هذا الاحتواء بين حركة الشيء والصوت الموسيقي هو الذي يؤثر في النفس فيذيب التذمر والغضب ويلطف الخلق ويسهل القياد[1] .

ولما كان الشعر هو التعبير بالايقاع عن عمق أسرار النفس وفق التجربة التي يخوضها الشاعر المرتبطة بالحدث الذي يلتحم مع هذه

---

(1) ينظر : جمهورية أفلاطون: تر/حنا خباز، دار الاندلس ، ص ١٦٧

التجربة ، لما كان الأمر كذلك ، فان هناك صلة حسية بين الشعر والموسيقى ، يكون محورها انفعال الذات الباطنية وتأثيرها في التذوق، ومن جهة أخرى فانه اذا كانت الموسيقى تسعى الى الانسجام، وبعث الراحة والمتعة والشرود المحبب ، فان الحقيقة الشعرية تعمل على ادخال المتعة إلى النفوس ، المتعة التي تشكل بالمفهوم الكانتي امتدادا للحياة ، ومن ثمة فالشعر يكفل التوازن النفسي ويضمن سعادة النفس(٢) من خلال شدة الارتباط بين تأثير العالم الحركي في تناسقه ، والمعطيات الحسية التي تتخذ من التوتر سبيلا للتوافق بين التوقيع الموسيقي والدلالات الصوتية، وقد أدركت العرب قديماً هذه الظاهرة ، ولعل في ربطهم بين الصوت ومدلوله الذوقي ما يوحي بأن موقفهم هذا يدل على اهتمامهم بروح النغم الموسيقي فيما يبعثه في المتلقي من متعة ذوقية من خلال تعبير لحني يوحّده ايقاع الكلمات ليترجم مشاعر الذات المبدعة ، وفي هذا قول الجاحظ : فأمر الصوت عجيب ، وتصرفه في الوجوه عجب ، فمن ذلك أن منه ما يقتل ... ومنه ما يسر النفوس .. حتى ترقص ، وحتى ربما رمى الرجل بنفسه من حالق ، وذلك مثل هذه الأغاني المطربة ، ومن ذلك ما يكمد ، ومن ذلك ما يزيل العقل حتى يغشى على صاحبه كنحو هذه الأصوات الشجية ، والقراءات الملحنة . وليس يعتريهم ذلك من قِبل المعاني، لأنه في كثير من ذلك لا يفهمون معاني كلامهم . وقد بكى ماسرجويه* من قراءة أبي الخوخ ، فقيل له : كيف بكيت من كتاب الله ولا

(٢) ينظر ، د. عبد الفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري ، مكتبة المنار الاردن ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ١٨

(*) طبيب بصري يهودي ، وكان احد المترجمين من السريانية الى العربية .

تصدق به ؟ قال : إنما أبكاني الشجا(٣) ، وفي هذا الشأن يتجلى اهتمام النقاد العرب القدامى بشكل وافر فيما تعرضوا له للأسس الخيالية في بناء الأوزان الشعرية وبخاصة ما وضحه حازم القرطاجني بشأن التناسب بين كيفيات مواقع المعاني من النفوس والابانة عن أنماط الأوزان في التناسب ، والتنبيه على كيفيات مباني الكلام ، وعلى القوافي وما يليق بكل وزن منها من الأغراض ، والاشارة إلى طرف من أحوال القوافي وكيفية بناء الكلام عليها وما يعتريه أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها(٤) .

إن وجهة النظر هذه عند القدامى تستهدف القيمة الحقيقية للصوت ومدى تأثيره في النفوس ، لأن الصوت في هذه الحالة يتكون من مجموعة من الصفات يمكن حصرها في أربعة مصطلحات أساسية(٥) :

أ — الحدة .

ب — درجة علو النغمة .

ج — المدى الزمني الذي يستغرقه نطق الصوت .

د — المزاج أو الكيفية .

(٣) ينظر ، الحيوان : ١٩١/٤

(٤) ينظر ، منهاج البلغاء وسراج الادباء ص ٢٢٦ ، وفي مواضع اخرى من الكتاب نفسه .

(٥) ينظر ، د. سيد البحراوي : موسيقى الشعر عند شعراء ابولو ، دار المعارف ، ط ١ — ١٩٨٦ ، ص ١٤

وهي صفات تعطي للصوت الموسيقي قيمة السببية في النص الشعري، وذلك من خلال ما يمنحه وقع الكلمة من نغم صوتي يتناسب مع وقع حركة النفس التي تنفعل لقيمة الصوت ومعانيه الشجية وفي ذلك يعتقد الدكتور عبد المالك مرتاض من أن « النص الموقع هو نفسه يكون ذا تأثير على صورة الاستقبال أو التلقي لدى المستمع »[6] . والشعر في هذه الحالة يتوقف على اختيار الكلمات ذات الهدف التأثيري في معانيها السيكولوجية لأنها تنبع في الأساس من المثارات العطفية وتعبر عن خيال الشاعر الخامد ، وذلك من خلال ما تعطيه الكلمة من توافق جدلي بين المعنى والرمز الملازم للذات الباطنية ، وما توحي به في قدرتها الدلالية على اعطاء صورة التلاحم بين فكر الذات المبدعة وما تشعر به ، لأن « الكلمات في الشعر تستعمل استعمالا خاصاً من شأنه أن يبرز جوانبها الوجدانية ومضامينها العاطفية ، ويمكننا أن نصل الى هذه النواحي عن طريق دراسة صلة الكلمات بمدلولاتها الاجتماعية ، فالكلمات لها معانيها ومغزاها ، وبتفاعلها مع نصوصها التي وجدت فيها يتضح لنا قيمتها الوجدانية بالاضافة إلى مضمونها الفكري »[7] .

إن المصدر العاطفي للايقاع أساسه اختيار الكلمات من حيث كونها تعبر عن قيمة التأثير الذي تحدثه في أذواق المتلقي ، ومن أجل ذلك تكون وظيفة الكلمة في مدلولها الايقاعي هو احداث استجابة ذوقية تمتع الحواس وتثير الانفعالات ، وفي هذا الشأن يقول نزار

(٦) الف – ياء (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة اين ليلاي ؟ لمحمد العيد آل خليفة مخطوط بديوان المطبوعات الجامعية) الجزائر .

(٧) ينظر : عبد الفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري ص ٣٦

قباني ، متحدثاً عن دواوينه الثلاثة الأولى : « كانت تستولي على حالة موسيقية تدفعني في أكثر الأحيان إلى ان اغني شعري بصوت عال ... وكانت حروف الأبجدية تمتد أمامي كالأوتار ، والكلمات تتموج حدائق من الايقاعات . وكنت أجلس أمام أوراقي كما يجلس العازف أمام البيانو أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمعناه ، وأركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات »[8] لأن في اختيار رنين الكلمات دلالة على قدرة الشاعر في امتلاك أدواته الفنية المعبرة عن عواطفه وأحاسيسه الكامنة في اختيار الأصوات ورنين الكلمات التي تنحصر أهميتها في اثارة وتهييج الانفعالات ، وعلى هذا الأساس ينبغي أن ندرك أن ايقاع الكلمة في النص الشعري يتجاوز مدلول الوظيفة الخارجية للنغم الى ما ينبغي أن تحدثه الكلمة في تآلفها مع النظم النغمية من تأثيرات نفسية ، لأن الكلمات وحدها في لغة الشعر هي التي تعبر عن مكنونات الشاعر ، وتعبر بنغمات تبعث السرور في المتلقي من حيث كونها تعبر عن مضامين نغمية تشحذ الشعور « وبناء على هذا كان النغم جزءاً لا يتجزأ من التجربة ، ينمو بنموها ، ويتطور مع بقية عناصرها ، ولا يمكن فصله عن الألفاظ : إذ هو تعبير عن حركة الانفعالات في نفس الشاعر ويكون مع الألفاظ الشكل الذي تتبلور فيه التجربة ، فهو جزء متمم لمعنى القصيدة ، وباهماله نهمل جزءاً هاماً من المعنى ، وعلى هذا فنحن لا نستطيع أن نفهم العمل الفني أو نحدد قيمته دون اعتبار الجاذبية الحسية وارتباطاته التخيلية ، وبنيانه الشكلي .. (لأن) مادة القصيدة

(٨) ينظر ، قصتي مع الشعر ص ٦٠ ، ٦١ . عن : د. احمد بسام ساعي : حركة الشعر الحديث في سورية – دار المأمون للتراث ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٧٨ ص ٢٦٠ .

تتألف من الحركة الذاتية الداخلية للشاعر[9] ، تبعاً للتجربة التي يمر بها في حياته اليومية عبر تساوق الأحداث ، مع ما يشعر ، وما يعبر به ضمن النسق اللغوي في ايقاعه الخاضع للحالة النفسية .

تطور المراحل الجمالية للايقـاع :

تميزت القصيدة العربية منذ نشأتها بالنظام الايقاعي الذي يعود في جذوره التاريخية الى الأوزان الخليلية ، وقد عنيت الدراسـات النقدية القديمة عناية كبيرة بموسيقى الشعر من حيث المظهر الخارجي في تناسبه الصوتي ، وأن ما يميز الشاعر عن سواه هو استعماله أداة الموسيقى بوصفها حلية خارجية تزينها القافية ، وتتنوع في أشكالها بالزحافات والعلل ، والأسباب والأوتاد على نسق منظم من حيث مخارج نطق الحركات والسكنات عبر مسافات زمنية متساوية ، أمـا ما كان منها من صورة ايحائية فلم تتفطن لها الدراسات إلا في مرحلة متأخرة وبخاصة ما جاء من بعض الفلاسـفة المسلمين ، نحاول أن نستخلص آراءهم فيما جاء به القرطاجني الذي أفاد من ابن سينا* ، وابن رشد** ، في تعريفه للوزن بقوله : « والوزن هو أن تكون

(9) د. عبد الفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري ص ٣٩

(*) جاء في تعريفه للوزن : ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عـدد ايقاعي ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال ايقاعية، فان عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر. (ينظر، الشفاء ص ١٦١ ، ملحق بـ فن الشعر) .

(**) ان القول الموزون اذا ابتدأ القائل بصدره فهم منه السامع عجزه للمناسبة التي بينهما ، والمشاكلة (تلخيص الخطابة ٥٨٩)

المقادير المقفاة تساوي في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركـات والسكنات والترتيب . فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التي بيناها[10] أمكن أن يتوفر على ما بني منـه وأن يتلافى لتسكيـن الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق به . فيعتدل المقداران بذلك فيكونان متوازيين »[11] ، وقد كانت ظاهرة التناسب ـــ هذه ـــ شرطاً أساسياً لتحديد مقاييس الوزن العروضي في القصيدة العمودية ذات النظام المتوازي المحفوظ بتزاوج الأجزاء .

إن من يتتبع نظام الأوزان في الدراسات القديمة ، يجده يعتمد على الاتجاه الجمالي في وحداته البنائية ، أما ما كان لهذا النظام من صلته بالمعنى الدلالي الذي يحمله من حيث كونه وظيفة ايحائيـة مرتبطة بالنفس فلم يتعرض له القدامى الا بصورة ميسرة لا تعدو أن تكون شذرات في ثنايا دراساتهم ـــ عدا ما جاء من حازم القرطاجني وحديث بعض الفلاسفة المسلمين ـــ لأن غاية الدراسات القديمة في معظمها كانت تستهدف تحقيق المتعة الجمالية ، وفي المقابل نحن لا نريد أن نرغم الدراسات الحديثة أن تقحم النصوص القديمة باستخراج ما تسعى اليه من أهداف بحسب المنهج الذي تدعو إليه ، وإنما كل ما في الأمر هو أن نستقرىء النصوص وفق منطق الاحتمال المقبول ، ومن هنا ندرك أن قيمة الايقاع كان يغلب عليها الطابع الجمالي إلا ما كان نابعاً من عفو الخاطر ووشي الغريزة ، من ذلك مثلا قول ابن عبد ربه : « زعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه ، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع

(10) يعني الزحافات والعلل .

(11) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٦٣

لا على التقطيع ، فلما ظهر عشقته النفس وحنّت اليه الروح »[١٢] .
من هذه النظرة ـ البسيطة ـ التي حركت قرائحهم المتأتية من واقع ما أولعوا به من روح الشاعرية التي تملكت طباعهم ، نستطيع أن ندرك أن الايقاع في اللغة الشعرية القديمة كان ينمو نحو الجانب النفسي في علاقة النبر بالجوانب الوجدانية بخطى وئيدة الى أن جاء حازم القرطاجني الذي أبان بشكل واضح وظيفة الايقاع ، وأنساط الأوزان وعلاقتها بالأغراض في تركيباتها المتلائمة مع النفس ، من ذلك قوله مثلا : « ومن يتتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها يختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ... فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة ، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة . وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللمتقارب سباطة وسهولة ، وللمديد رقة وليناً مع رشاقة ، وللرمل ليناً وسهولة ، ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر »[١٣] . فاذا كان الوزن الايقاعي هو الذي يوجه الغرض المقصود ويحدد المعنى المطلوب بحسب أبنية التناسب وما يسوغ فيها من أغراض ملائمة للفطرة السليمة ، ويستسيغه الذوق العام ، حتى يكون الايقاع مؤثرا في متلقيه ، إذا كان الأمر كذلك عند القرطاجني ، فان بعض الدراسات الحديثة تقف من هذا الرأي موقفاً مغايراً ، من ذلك ما رآه الدكتور شكري عياد من « أن أذواق حازم

---

(١٢) ينظر ، العقد الفريد ٣/١٧٧ ، نقلا ، د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٦٣

(١٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٦٨ ـ ٢٦٩ ، ونصوص أخرى في مواضع متفرقة من الكتاب .

للأوزان العربية تحمل قدرا كبيرا من الذاتية التي ستظل عالقة بمثل هذه الأحكام ملازمة في الكلام على الأوزان منحصراً في القشرة السطحية للتفاعل ، غير متجاوز هذه القشرة الى عالمها الداخلي الغني المكون من أصوات لها قيمها اللغوية ، ولها في الوقت نفسه قيمها الموسيقية . »[١٤] وإذا كان حازم القرطاجني قد وصل الى هذا الحد فذلك لأنه استطاع أن يدفع بالأوزان العربية والنظم الايقاعية الى مكانة أسمى يكون فيها الايقاع تابعاً للتجربة الذاتية والمراحل التي يمر بها الشاعر نتيجة اثارة الدوافع النفسية التي تستلزم اختيار الوزن الملائم للدوافع التي أحدثت هذه التجربة ، أما رأي الدكتور شكري عياد فانه قول ينفي القيمة الحقيقية لجهود القرطاجني بشأن وضع أحكام لمعايير الشعر وأنظمته الايقاعية من خلال تتبعه لكافة الجزئيات العروضية ، محاولا بذلك تبيان حدود الايقاع الموسيقي في اطاره الجمالي المنبعث من قوى النفس ، وعلى هذا الأساس يخص حازم على أن يكون الايقاع ملائماً لانفعالات الذات الشاعرة .

لقد بقي مفهوم الايقاع قائماً على هذا الحد الى أن جاءت الدراسات الحديثة فحاولت اعادة اعتبار مجهودات القرطاجني لما فيها من صلة بين الوزن والمعنى ، فأعطت لهذا الجانب دوره الفعال ، وتعددت الدراسات وتنوعت مجاريها بحسب المنهج المتبع الذي يعكس الاهتمام البالغ للحالة الشعورية التي تحدد التموجات الايقاعية وفق التموجات النفسية ، وذلك من خلال ربط الايقاع بالمعنى ، وهذا ما سنحاول أن نتعرض له تباعاً ضمن التطور التاريخي

---

(١٤) موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) دار المعرفة مصر ط ٢ ، ١٩٧٨ ص ١٥٠

لحركة الايقاع في الدراسات الحديثة ، مركزين على ما يهم موضوعنا، متجاوزين ظاهرة البدء بالتمرد على الشكل القديم ، والخروج عن نظام الأوزان الخليلية الى ما تعبر عنه الدراسات المعاصرة بالموجة الشعورية ، أو الدفقة الشعورية التي تعكس الموجة الانفعالية .

لقد تطورت القصيدة العربية من الشعر المنتظم في بنية البيت التقليدي ، والشعر المرسل غير المقفى ، الى الشعر الحر الذي تميزت تفعيلاته بحسب الوثبة الشعورية ، وقد تعددت أضربه فأصبح يطلق عليه بشعر التفعيلة ، أو السطر الشعري ، أو الجملة الشعرية فيما بعد ، وهي أوجه لا تحدد المسافة الزمنية لانتهاء السطر الشعري أو الجملة الشعرية ، وإنما تخضع في نظر الدراسات المعاصرة الى الدفعات الشعورية التي تنعكس بدورها على نظام الايقاع الذي تتموج نغماته بتموج حركات النفس ، وقد بدأ الاهتمام بهذا الجانب بوفرة ودقة منذ مطلع القرن العشرين ، يرجع مصدره الأصلي في زعمنا الى جماعة الديوان التي دعت الى حركة التجديد في جميع المجالات ذات الشأن ببناء القصيدة العربية ، وهذا ما نجده في أقوالهم المتناثرة هنا وهناك، وفي مقالاتهم ودراساتهم ، نحاول أن نجملها في رأي العقاد الذي دعا الى التخلص من قيود النظام التقليدي مبرراً ذلك بأن على الشاعر أن يعبر عن مطامح عصره وهواجسه الداخلية ، من ذلك — مثلاً — قوله في مقدمته لديوان المازني « إن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه ، وقرأ الشعر الغربي فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص الطويلة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي وضعه في غير النثر ، ألا يرى القارىء كيف سهل على العامة نظم القصص المسهبة والملاحم الضافية الصعبة في قوافيهم المطلقة ؟ وليت

شعري لم يصل الشعر العامي الفصيح الا بمثل هذه المزية »[15] . وكذلك في قوله : « فلو أن شعراء المذهبات بعثوا اليوم من أرماسهم لما نظموا حرفاً واحداً من مذهباتهم ولكانوا في هذا المذهب العصري أشد من أشد دعاتنا غلواً في الدعوة إليه »[16] . غير أننا نجده يتخلى عن هذه الدعوة عندما كان عضواً في احدى لجان الشعر التي خصصت لتقويم ما يقدم لها من شعر حديث ، فكان مما عرض عليه من نوع الشعر الحر قصيدة لصلاح عبد الصبور فأحالها على لجنة النثر وكان هذا النوع من الشعر الحر يسميه الشعر السايب[17] ، كما كان يعتقد في هذه الدعوة على أنها تميل الى الغاء الأوزان ذات البحور والقوافي[18] ، ومن يتتبع آراء جماعة الديوان لا يجد ما يبرر موقفهم من تحديث موسيقى الشعر في القصيدة الحديثة ، لأن دعوتهم عامت في ظل تمسكهم ببصمات الايقاع الموروث ، أما حرصهم على التجديد فلم يتعد إطار التجربة الانسانية من خلال الاطار الموسيقي التقليدي . وقد ردفتها في الثورة الجديدة جماعة المهجر التي كانت

---

(١٥) العقاد : الطبع والتقليد في الشعر المصري ، مقدمة لديوان المازني ج ١ ص ٢ ، نقلا عن : د. منيف موسى : نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث (من خلال مطران الى بدر شاكر السياب — دراسة مقارنة — دار الفكر اللبناني ، ط ١، ١٩٨٤ ص ٣٩٣

(١٦) ينظر المرجع السابق : ص ٣٩٤

(١٧) ينظر ، د. علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ص ١٨٠

(١٨) ينظر العقاد : اللغة الشاعرة ، مكتبة غريب ص ٣٨

أكثر ثورية على الشعر التقليدي[١٩] ، وبخاصة ما جاء في هذه الدعوة من ثورة على الوزن والقافية بوصفهما يقيدان انسياق عاطفة الشاعر ومسار تفكيره ، وهذا ما عبر عنه — مثلا — جبران خليل جبران الذي اعتبر — بدوره — ظاهرة الايقاع في نظمه التقليدي بمثابة قيد ، على الشاعر أن يتخلص منه ، وكان يطالب بالحرية في موسيقى الشعر ، وبناء القصيدة ، لذلك يخاطب المتعلقين بالنظام العروضي القديم بقوله : لكم منها (أي اللغة) العروض والتفاعيل والقوافي ، وما يحشر فيها من جائز وغير جائز ، ولي منها جدول يتسارع مترنماً نحو الشاطىء فلا يدري ما إذا كان الوزن في الصخور التي تقف في سبيله أم القافية في أوراق الخريف التي تسير معه »[٢٠] .

وقد وجد المهجريون في دعوتهم إلى التحرر من القيود القديمة فسحة للتعبير عما يجيش في داخلهم من أحاسيس، واعتبروا القصيدة في ايقاعها الحديث تعبيرا عن النفس ، وهذا ما دفعهم الى التغني بالايقاع والتنوع في الأوزان والقوافي ، وهي دعوة وجدت صدى عميقاً لدى الرومانسيين الذين كرسوا جهودهم بتفوق العاطفة على ما عداها من المقومات التي تحرك مشاعر الانسان وأغرقت نفسها في التغني بجمال الطبيعة بمؤثراتها المتلائمة مع ايقاع النفس ، ومعنى ذلك أن القصيدة عند الرومانسيين هي صياغة موسيقية تتناسب فيها الصورة الشعرية مع الايقاع ومدلول الكلمة ، وهذا ما نادى به أحمد زكي أبو شادي الذي رأى أن الشعر الحديث جدير بأن تكون له ذاتيته المستقلة الجميلة المؤثرة وأن يكون الاستهواء والتأثير

(١٩) د. منيف موسى : نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث ص ٣٩٨

(٢٠) المرجع السابق : ص ٤٠١

الوجداني منه ذاتياً ، أي من ايحاء المعاني ، ومن روعة الخيال ، لا من الموسيقى اللفظية أولاً وأخيراً ... وعلى الشاعر في رأيه أيضاً أن يجيز مزج البحور على حسب مناسبات التأثير[٢١] .

أما موقف الرمزيين فكان تعبير القصيدة لديهم عبارة عن فدرة موسيقية تتواءم مع الحركة النفسية ، ويرى سعيد عقل في هذه الموسيقى تعددية في النغم القائم على تعدد الألفاظ في دلالاتها الصوتية التي تشكل الموسيقى الداخلية ، ذلك أن هذه الألفاظ تضرب أصواتاً مختلفة في وقت واحد فتثير في النفوس الاحساس[٢٢] ، والتي من شأنها أن تصور معنى ايحاء الانفعالات ، وذلك من خلال تفاعل وظيفة الأصوات والصور الشعرية بالايقاع ، وفي هذه الحالة يكون الخطاب الشعري عندهم هو التعبير بالايقاع الذي تطرب له الأذواق للوصول إلى أعماق النفوس .

وهذا ما دعا بشعراء جماعة التجديد الى محاولة تحطيم الأشكال القديمة للايقاع الشعري الذي ظل يلهث وراء الأوزان القديمة كما جاء ذلك في رأي نازك الملائكة التي حرصت على أن الشعر لا يكون إلا وليد الفورة الأولى من الاحساس في صدر الشاعر ، وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها ، فهي أشبه بحلم سرعان ما يفيق منه النائم ، والقافية الموحدة قد كانت دائماً هي العائق ، فما يكاد الشاعر ينفعل ، وتعتريه الحالة الشعرية ويمسك بالقلم فيكتب بضعة أبيات ، حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله ، والتفكير في القافية ، وسرعان ما تغيض الحالة الشعرية وتهمد فورتها . ويمضي الشاعر

(٢١) المرجع السابق : ص ٤٠٧ — ٤١٠ .

(٢٢) المرجع السابق : ص ٤٢٣

سف الكلمات ورص القوافي دونما حس »[٢٣] . ونازك الملائكة في هذا الاقرار لا تنفي بصفة مطلقة نظام الايقاع العروضي ، وإنما تعدل منه كسائر رواد الشعر الحديث حتى يكون ملائماً مع طموحاتهم وأذواقهم ؛ إلى جانب سعيهم الدؤوب بقصد الخروج من ضيق القيود الى حيث اطلاق العنان لحريتهم ، على أن تكون غايتهم في ذلك نابعة من تجارب ايقاع النفس مع ايقاع الحركة لاعطاء صورة معبرة لرنين موسيقى القصيدة تبعاً لمدى الحركة التي تموج بها نفس الشاعر والظروف التي يمر بها ، لأن « حالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس ، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة ، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع . ولا بد أن تتغير نغمة الانشاد تبعاً للحالة النفسية ، فهي عند الفرح والسرور متلهفة مرتفعة ، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة »[٢٤] .

القـوة الانفعاليـة للايقـاع :

لقد أعلن الشعراء في مطلع هذا القرن تمردهم على الشكل الايقاعي ضمن ما تستنتجه القواعد الجديدة لقانون التطور ، وقد ارتأى هذا الرعيل الأول من الشعراء أن يتخلص من قيود قواعد القصيدة التقليدية الجامدة ، الى مجال آخر أكثر حرية وجد فيه الشاعر فضاء أرحب ليفسح المجال لتجربته الوجدانية التي من شأنها أن تعبر عما تميل إليه ، وتطرب له حتى تؤثر في الطبائع والأذهان .

---

(٢٣) مقدمتها لديوان : شظايا ورماد (المجموعة الكاملة) المجلد الثاني ص ١٨-١٩ .

(٢٤) د. ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ، دار القلم ، بيروت ط ٤، ١٩٧٢ ، ص ١٩٣

وإذا كانت ثورة الشعراء على نمط القصيدة التقليدي نابعة من احساسهم بما تفرضه طبيعة العصر» فمرد ذلك إلى قاعدة نفسية ثابتة مؤداها أن تغير المثير يدعو الى تجدد الانتباه »[٢٥] لأن الشاعر في هذه الحالة يكون قد مل ترديد ما ألفته الأسماع من نظم ايقاعيه رتيبة في تساوقها الطبيعي لمخارج الحركات والسكنات حتى أصبح الشاعر مقيداً في حركاته بمقاييس لا تخضع للتجربة الوجدانية ، ولا يساير حركة الحياة بتطور نظرتنا اليها وكيفية معاناتها : وانعكاس ذلك على أحاسيسه ، وقد وصف أنصار الشعر الجديد القصيدة القديمة بأنها عبارة عن تكرار موسيقي رتيب كما جاء ذلك في قول محمد النويهي[٢٦] ـ مثلا ـ الذي عد موسيقى الشعر العمودي بأنها عظيمة الدرجة من الرتوب والتكرار وهذه طبيعة ـ على حسب رأيه ـ ينفر منها ذوقنا الحديث ، ولم تعد آذاننا تحتملها ، كما يلاحظ أن هذا الايقاع بطبيعته يزيد من رتوبه واملاله تنظيمه في البحر التقليدي تنظيماً هندسياً مسرفاً في السيمترية ، إذ بعد انقسام القصيدة إلى أبيات متساوية تماماً ينقسم البيت إلى شطرين متساويين متناظرين وينتهي كل بيت بنفس القافية والروي من مطلع القصيدة إلى نهايتها . كما يضيف بأن الشكل القائم على قوانين صارمة تامة الانضباط والرتوب لا يسمح بالتنوع وينتهي سريعاً إلى الاختناق بصرامة قوانينه . غير أن هذه الرؤية في اتجاه النويهي لا تعبر عن عمق التجربة التي تنطلق من تناغم حركة النفس ، وتربط التصور الداخلي بايقاع الكلمة ؛ وهو ما يمثل سر النغم الايقاعي في الشعر العربي الحديث ، وليس التنوع في الزحافات والانسياق وراء تعدد

---

(٢٥) حامد عبد القادر : دراسات في علم النفس الادبي ص ٩٥

(٢٦) ينظر ، قضية الشعر الجديد ص ٨٧ وما بعدها .

الأوزان التي اعتبرها النويهي شرطاً ضرورياً لتحديث موسيقى الشعر العربي .

وهكذا يتضح لنا من خلال تتبعنا للدراسات الحديثة أن الايقاع الموسيقي في القصيدة المعاصرة ظل حتى فترة متأخرة في تاريخ حركة التجديد ينمو بخطى وئيدة ، لأن كل الذين تعاملوا مع الايقاع سواء من المبدعين أم من النقاد لم يحددوا لنا وظيفته الأساسية بوضوح ، وكل ما نفهمه من رأيهم هو التقليص من عدد التفعيلات والتحرر من قيود القافية والروي ، وهكذا اقتصرت هذه الرجة على الدعوة الى وحدة التفعيلة ، وهو وما يدفعنا الى العزم على القول بأن مسار القصيدة العربية ظل عائماً في الشكل الخارجي الذي تمثله تفعيلة دائرة العروض الخليلية حتى ظهور حركة التجديد ، ولم تكن دعوة الدراسات السابقة[٢٧] إلى التجديد إلا في مظهرها الخارجي على الرغم مما جاء من بعض الدارسين حين ربطوا دلالة الايقاع بالأحاسيس الغائرة ، إلا أن ذلك لا يرقى الى مستوى ما جاء به وعي التجربة عند حركة الحداثة التي دعت الى ربط تناغم القصيدة بتموجات الحركات الانفعالية للذات المبدعة ، نتيجة ما أدخله الشاعر الحديث على الوزن العروضي من « تعديلات جوهرية أحس بضرورتها لتحقيق الاحساس بذبذبات المشاعر والمواقف النفسية فأصبحت موسيقى القصيدة الشعرية من ثم موسيقى نفسية في الدرجة الأولى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة النفس وتموجاتها ، وبحركة الانفعال وذبذباته »[٢٨] .

---

(٢٧) ينظر موقف العقاد من الشعر الحر .

(٢٨) د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ص ٢٣٣

ولعل خير من يمثل هذه الحركة هو الدكتور عز الدين اسماعيل الذي ربط تجربة الذات المبدعة في لحظة الكشف عن الرؤيا بما يعبر عنه الشاعر من أسرار الوجود الحقيقي في صورة نابعة من سياق جدل النفس وما يحيط بها من مظاهر الكون ، وذلك من خلال تعرضه للتشكيل الزماني في القصيدة الذي يتلاقى فيه النغم الايقاعي بالحالة النفسية للشاعر ، وبذلك يكون للدكتور عز الدين اسماعيل الفضل بوصفه أول من أفاض القول في ربط الايقاع بالحالة الشعورية ، أو بمعنى أصح أول من ركز على قيمة الايقاع النفسي في نسقه الموسيقي ، لأن الدافع الحقيقي في رأيه « هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر ، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة ، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق ، محدثة نوعاً من الايقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة ، ونحن في الحقيقة لا نرضى عن العمل الفني إلا لأنه ينظم لنا مشاعرنا وينسقها ويربط بينها في اطار محدد . »[٢٩] بحيث يكون من شأنه التعبير عما تجيش به الحركة الذاتية الداخلية للشاعر ، والايقاع في هذه الحالة لا يقتصر على متعة الاسماع كما كان الشأن في التعبير الايقاعي المتوارث ، وإنما هو عبارة عن نشاط فني يساير جمال الحركات النفسية في تعبيرها عن الحياة ، وبذلك يرجع الدكتور عز الدين اسماعيل طبيعة الايقاع الى عمق التجربة التي يمر بها الشاعر بتأثير التنبه الانفعالي .

إن وظيفة البعد النفسي للايقاع تكمن في ترجمة المعنى الداخلي ، أي من طبيعة عمق الانفعال الذي من شأنه أن يحدد جمال الصورة الشعرية التي تستكمل شروط نموها بتأثير الانفعال على خيال الشاعر

---

(٢٩) الشعر العربي المعاصر : ص ٦٣

وذلك لأن الايقاع الموسيقي « يأتي فيه متساوقاً مع انفعال النفس الانسانية • فهنا يسود الانسجام المطلق بين اللغة الشعرية والايقاع الموسيقي أن الشاعر ••• — ليس هو الذي يختار أوزانه وقوافيه ويفاضل بين ايقاعات الحروف والكلمات والمقاطع ••• وإنما التجربة الشعرية هي التي تبني نظامها الموسيقي بكامل العفوية والتلقائية »[٣٠] أما تلك المظاهر الخارجية في اختيار الكلمات والألفاظ ذات الدلالة الصوتية في موسيقاها ، فانها لا تعدو أن تكون أدوات مساعدة ، لتحقيق ما تصبو إليه الحركة الانفعالية التي تستخدم النغم الايقاعي للتعبير عن مكنوناتها الداخلية وفق ما تجيش به نفسه ، ومن ثمة يكون اختيار الكلمات والأصوات ضرورة فنية ، يستدعيها الشعور عبر تطور العلاقة الجدلية بين تفاعل الكلمات والأصوات داخل بناء القصيدة ، وهذا يتوقف على قدرة الشاعر في جعل التناسب بين الكلمات ومعانيها السيكولوجية ، « ومن هنا برزت أهمية الموسيقى التعبيرية الداخلية والانفعالات النفسية ، فاتجه الشعراء من ثم إلى خلق حالات من الايحاء عن طريق موسيقى الألفاظ والى الالحاح على استخدام الكلمة كدلالة وكصوت انفعالي »[٣١] ، من شأنه أن يبرز جوانبه العاطفية ، لأن الكلمات ضمن هذا السياق في اطارها الايقاعي إنما تعبر بصدق عن مشاعر الفنان ، وتعكس مضامينه العاطفية وتوجهاته الفكرية ، وبذلك تكون عملية انتقاء الكلمات والألفاظ من ضرورات الفن التعبيري السامي على شرط — كما جاء ذلك في رأي

(٣٠) احمد الطريسي (وآخرون) : قضايا المنهج في اللغة والآداب ، مجموعة مقالات ، دار توبقال النشر (المغرب) ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ٩٠ ، ٩١

(٣١) د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث : ص ٢٤٨

السعيد الورقي — أن تكون هذه الألفاظ توازي موسيقاها حجم موضوعاتها باعتمادها على الألفاظ ذات الدلالة الصوتية وعلى الأفعال ذات الأصوات الحركية ، وتتعاون هذه العناصر مجتمعة مع الوزن الخارجي وحركات القافية لتعطي لنا في النهاية صورة موسيقية متكاملة تعتمد على التصوير الانفعالي ومثيراتها الحسية[٣٢] وهذا ما يوضح لنا أن بناء القصيدة المعاصرة من حيث الشكل الزماني في صورته الموسيقية تتكامل فيه دلالة الكلمات في تباينها الصوتي مع توقيعات النفس ، بحيث يتعاون الايقاع التركيبي في تناغمه الخارجي الذي يمثله الصوت والوزن العروضي والقافية ، مع التناغم الداخلي لتموجات الحركات النفسية في مواءمتها مع الكلمات والمعاني الدالة على هذه التموجات لتعطي لنا موسيقى تعبيرية تكون فيها الصلة مرتبطة بين انفعال النفس والحركة الخارجية للقصيدة شريطة « ألا يقصر الشاعر غايته على نغم قيثارته بدون أن يتجاوب هذا النغم مع حركة النفس في انفعالها الجياش وتعانق الفكرة الشاعرية مع رنين القيثارة الموسيقية للقصيدة وإلا تحولت الايقاعات الداخلية إلى نوع من الجلبة الصوتية سرعان ما ينطفىء بريقها ويجمد صداها ويفر الشعر من بين يديك »[٣٣] ، وهذا ما جعل الشاعر يتحرك في تشكيل قصيدته وفق تموجات ذبذباته النفسية وتوتراته الانفعالية ، فاستبدل السطر الشعري الذي يستجيب لهذه التموجات بتحطيم وحدة البيت الشعري التي ألزمت الشاعر على أن يكون أسير القواعد الصارمة

(٣٢) المرجع السابق : ص ٢٥٤

(٣٣) د. رجاء عيد : التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي . منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٧ ص ١٤

للوزن العروضي المحكم في بنائـه الخارجي ، والذي يفرض عليـه فرضـاً .

أما ما جاء به الشاعر في السطر الشعري فانه يعبر بالأساس عن مجريات عمق الحياة الداخلية التي تترجم انفعـال النفس بحسب تاثيراتها الخارجية ، ومن ثمة تكون طاقة الفاعلية الشعرية منسجمة مع متطلبات شدة الانفعال وتنوع المشاعر(٣٤) التي تعكس التجربـة الذاتية بكل ما تحمله من خصوصية تحدد الأبعاد النفسية المرتبطـة بالموقف الذي تنفعل له النفس وذلك ما عبرت عنه السطور الشعرية التي ارتبطت في طولها وقصرها بمدى الدفقات الانفعاليـة ، حيث تحاول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب اللغة الشعرية أن تنقلها على النحو الذي نراه مثلاً في الجزء التالي من قصيدة أنت مدان .. يا هذا ، لبلند الحيدري :

غنيـت

صفـرت

صرخـت

ضحكت ... ضحكت ... ضحكت

واحسست باني املك كل البحر وكل الليل

وكـل الأرصفة السوداء

واني اجبرها الآن على ان تصغي لي

---

(٣٤) ينظر ، احمد يوسف : تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور ص ٣٤٧

ان تصبح رجعاً لندائي

ان تصبح جزءاً من صوت حذائي

طق .. طق ... طـق

ومددت يدي .. ما زالت عشر هويات في جيبي

هـذا اسمي

هـذا رسمي

هذا ختم مدير الشرطة في بلـدي

هـذا توقيع وزير العدل وقد مدّ به في زهو حز فمي

واطاح بسني من اسناني

خدش بعضاً من عنواني

وخشيت بان ... فبلعت لساني

ومعي سبع هويـات اخرى

اقسم لو مرّ بها جبل احنى قامته ولقال :

هـي الكبـرى

ويعلّق الدكتور السعيد الورقي على هذه المقطوعة بقوله : ففي هذا الجزء سنرى سطور الشاعر الشعرية قد تراوحت طولاً بيـن تفعيلة واحدة غنّيت وبين تسع تفعيلات هذا توقيع وزير العدل وقد مر به في زهو حزّ فمي ، وسنرى كذلك مـدى ارتباط هـذا التوقيع بحركة الذبذبة الانفعالية . ففي مواقف الحركات السريعة قصرت الدفقة النفسية حتى أصبحت تفعيلة واحدة . وفي مواقف

الدبذبة البطيئة أو المتوجه امتدت الدفقة النفسية حتى مسافة تسع تفعيلات[٣٥] .

لقد أصبحت القصيدة المعاصرة في بنائها الخارجي — من حيث التشكيل الزماني — خاضعة للتركيبة النفسية التي أعطت القصيدة شكلاً معيناً على حسب تكييف الأوضاع الداخلية للذات الشاعرة في تحديد نهايات السطر الشعري . غير أن هذا السطر الشعري أصبح في مرحلة متأخرة من عمر القصيدة المعاصرة غير كافيه لاستيعاب ما تجيش به طبيعة الذات من قوة ما تتلون به حركة النفس في قصر تموجاتها او امتدادها من حيث كونها تعكس بدورها قصر الدفقات النفسية حتى تصل الصورة الشعرية الى تفعيلة واحدة ، بينما تمتد الدفقة النفسية في مواقف الذبذبة البطيئة أو المتموجة حتى تصل مسافات زمنية طويلة في بناء التفعيلة قد تفوق التسع[٣٦] ، وهو ما يجعل هذه الحركة في دفقاتها الطويلة لا تلبي رغبة الشاعر في افراز دفقاته الشعورية التي تخضع بالأساس الى مجموعة من الصور التركيبية الملتحمة فيما بينها لتعطي صورة شعرية تحمل نفساً واحداً، والأمثلة على ذلك كثيرة في شعرنا المعاصر نقتطف هذا المقطع من قصيدة « أحبيني » للسياب :

وتلك ؟ وتلك شاعرتي التي كانت لي الدنيا وما فيها

(٣٥) ينظر : السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ص ٢٣٤، ٢٣٥ .

(٣٦) ينظر : د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٠٨ .

وينظر : أيضا السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ص ٢٣٥

شربت الشعر من احداقها ، ونمت في افياء

نشرها قصائدها علي : فكل ماضيها

وكل شبابها كان انتظاراً لي على شط يهوّم فوقه القمر

وتنعس في حماه الطير رش نعاسها المطر

فنبهها فطارت تملأ الآفاق بالأصداء ناعسة

تؤج النور مرتعشاً قوادمها ، وتخفق في خوافيها

ظلال الليل . أين أصيلنا الصيفي في جيكور ؟ (٣٧)

ندرك من خلال هذه المقطوعة — على سبيل المثال لا الحصر — أن الشاعر المعاصر لجأ الى استبدال الجملة الشعرية بالسطر الشعري، لما في الجملة من قدرة على استيعاب التموجات النفسية ، وتنوع في التفعيلة على حسب تنوع المواقف النفسية التي يمر بها الشاعر .

وعلى هذا الأساس تكون الجملة الشعرية خاضعة للتركيبة النفسية غير الارادية ، فأصبح للصورة الشعرية في بنيتها الانفعالية تفعيلات متنوعة ، وذلك حين يلجأ الشاعر إلى تنويع البحور ضمن القصيدة الواحدة ، ليعبر عن تغير طبيعة الصورة أو الحدث أو الدفقة الشعورية عنده . وهذا ما تعبر عنه هذه المقطوعة التي ينتقل فيها أدونيس من الرمل الى الخبب :

لو جرحنا الصلوات

وغسلنا في دماء الكلمات

فجر الأطفال

(٣٧) المجموعة الكاملة ص ٦٤١/١

لـو كفرنـا

ودفنـا الماضي في سروال

باسـم الأطفـال

والحقيقة أن تغيّر التفعيلة يأتي معبّراً للاستدلال على نـوع الانفعال مراعياً في ذلك بعض المواصفات الخارجية كاللغـة وأدوات الترقيم التي تسفر بدورها على موقف الشاعر من تأويل ملابساتـه الانفعالية المعبر عنها في الجملة الشعريـة ، فالشاعر عند محاولتـه تشخيص الغضب ، مثلاً يستعمل بغير قصد منه حركات انفعاليـة تنعكس بدورها على التفعيلة للحكم على نوع التموجـات النفسية بمحتوياتها الشعورية المصاحبة لتجربة التحرك التي يعانيها ، « وهكذا نستنتج أن كل جزء في القصيدة يلعب دوره في الايقاع حتى البياض. بياض الصفحات بين السطر والآخر ، بين الكلمة والثانية ، يرمز إلى الصمت ، صمت الايقاع . كما أن النقطة والفاصلة تفصلان بيـن الوحدات النغمية ، الفاصلة تفصل بين وحدات نغمية غير متكاملة ، بينما النقطة تفصل بين وحدتين نغميتين تامتين ، وحتى علامـات التعجب والاستفهام تعطي البيت رنات متناسقة مع المعنى »[٣٨] .

وعلى هذا الأساس تكـون الصورة الموسيقيـة في تدفقاتها الانفعالية مرتبطة بمدى الحركات النفسـية التي تمر بهـا الذات المبدعة ، ومن ثمة يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعـاً لانفعالات الشاعر ، والذي لا يمكن لأحد أن يحدده سواه ، وذلك وفقاً لنـوع الدفقات والتموجات الموسيقيةالتي تموج بها نفسهفي حالته الشعورية

(٣٨) د. عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٦١

المعينة[٣٩] ، التي من شأنها أن تعطي توافقاً بين ضبط النفس وبين ما يعتريها من مواقف موضوعية تحدد مسار توجيهه الفكري والنفسي على حد سواء ، فالصورة الموسيقية ضمن هذا الاطار في تكوينهـا الداخلي مجموعة من الحركات والذبذبات الناتجة عن اهتزاز النفس في صلتها بالدوافع والميول التي تصدر عنها حركات الشاعر، ومظاهره الفسيولوجية المصاحبة للاضطرابات التي يعاني منهافي حياته اليومية.

وعلى ضوء هذا تكون الاثارة الانفعالية هي السمة الغالبة التي تجسد العناصر الموسيقية للجملة الشعرية ، فتكتسب الصورة الشعرية في هذه الحالة تحت تأثير الانفعال وظيفتها النفسـية المنبثقة مـن حساسية التأثيرات الخارجية ، عندئذ يصبح الايقاع جزءاً عضوياً في بنية القصيدة التي تتشكل من توترات نفسية في آنات زمنية تواكبها. ويقوم الايقاع المتغير — وفقاً لتلك الآنـات — باحتضان المناخـات الانفعالية ، وخلق تلاحم عضوي في معمار القصيدة ، وهندسة بنائها اللغوي[٤٠] الذي يتخذ من التعبير صيغته الايقاعية المتساوقة مـع انفعال النفس .

الدفقـة الشـعورية :

تعتبر القافية في نظر الدراسات — حتى في مراحلها المتأخرة — عنصراً أساسياً لبناء القصيدة من حيث كونها تميز نهاية البيت ، وتهبه وحدته ، بروي واحد يتكرر في نغم صوتي متجانس ، يجلب انتباه

(٣٩) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر . ص ٦٧

(٤٠) د. رجاء عيد : الاداء الفني والقصيدة الجديدة ، مقال في مجلة فصول ، عدد خاص بالشعر العربي الحديث ، المجلد السابع ، العددان : ١ ، ٢ ، ١٩٨٦ ص ٥٠

الأسماع بمتعة الايقاع الذي تستريح له النفس خلال مسافات زمنية منتظمة تحدد نهاية كل بيت ، حتى لقد عدّها القدامى شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر[٤١] .

أما شأن القافية في الدراسات الحديثة فقد تطور بحسب أذواق الشعراء المعاصرين ، وما تستدعيه قريحتهم الشعرية من تنوع في وظيفتها ، لأنها كانت في رأيهم تعد الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت ... وأنها كانت واحداً من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي ، بالاضافة إلى كونها تضفي على القصيدة لوناً رتيباً يمل السامع ، فضلاً عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر ، وتصيده للقافية ... والقافية الموحدة قد كانت دائماً هي العائق ، فما يكاد الشاعر ينفعل ، وتعتريه الحالة الشعرية ، ويمسك بالقلم ، فيكتب بضعة أبيات ، حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص. فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله والتفكير في القافية ، وسرعان ما تفيض الحالة الشعرية ، وتهمد فورتها ، ويمضي الشاعر يصف الكلمات ، ويرمي القوافي دونما حس ، ولذلك قلما نجد في أدبنا العربي القديم قصائد موحدة الفكرة ، يسيطر عليها جو تعبيري واحد منذ مطلعها الى خاتمتها ، فالشاعر يضطر الى مصانعة القافية[٤٢] .

لقد كان أبرز تجليات الصراع القائم بين دعاة التجديد وخصوم الشعر الحديث يتجسد في أي الاتجاهين تميل إليه القصيدة الحديثة في كتابتها من حيث الايقاع ، إلى أن تغلب أنصار التجديد ـ والحداثة ـ الذين دعوا إلى التحرر من قيود الوزن العروضي ،

---

(٤١) ينظر ، ابن رشيق : العمدة ص ١٥١/١

(٤٢) ينظر ، نازك الملائكة : مقدمة لديوان : شظايا ورماد المجموعة الكاملة ص ١٧ ـ ١٩

والتخلص من التزام القافية الواحدة ، لأن ذلك كان يضفي على الأذواق لوناً من الرتابة ، ولم يعد يوائم مشاعرهم ، كما يؤكد أنصار الشعر الجديد على أن الصورة الموسيقية للشعر الحر، إنما تأتي تحت تأثير الانفعال ـ كما مر بنا ـ لما هناك من صلة بين ايقاع الحركة وايقاع النفس ، وليس ذلك متوقفاً على نمط السطر الشعري أو الجملة الشعرية فحسب ، بل يتعدى هذا الطرح الى طبيعة القافية التي تعد جزءاً مكملا للحالة الشعورية المعبر عنها في نهاية كل سطر ، لذلك اعتبرت الدراسات الحديثة الالتزام بشروط القافية على وجهها التقليدي من الأمور المجحفة في حق انسياق عاطفة الشاعر ، وتوقف اندفاعه ، ولأنها أيضاً تحدد أنفاسه في وقت هو بحاجة الى الطلاقة تبعاً للحالة الشعورية ، وقد أكد الدكتور شكري عياد على تحرر القافية من ارتباطها بالوزن في قوله : فاذا كانت قيمة القافية في الايقاع هي ضبط خطواتنا في القراءة ، أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تكون وحدة البناء في القصيدة ، فطبيعي ألا تكون لها هذه القيمة إذا اختلفت الوحدات ـ أو الأسطر ـ في الطول . ومن هنا تيسر اطراح القافية في الشعر الحر ، على حين فشلت تجارب الشعر المرسل . أو بالأحرى أن القافية في الشعر الحر لم تعد لها نفس الوظيفة الايقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي الأسطر[٤٣]، وليست القافية في هذه الحالة إلا توقيعات نفسية يلجأ إليها الشاعر حين تستوفي الشحنة النفسية قدرتها على افراغ ما تموج به نفسه في صورة شعرية ، تتآزر مع ما قبلها وما بعدها ، ضمن علاقة متفاعلة تكوّن مجموعة من الصور ، بحيث تصبح كل صورة غاية في ذاتها من خلال تحديدها لمدلول الدفقة الشعورية المعبر عنها في نهاية كل سطر ،

---

(٤٣) موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) : ص ١١٧

ضمن اطار تكامل الصور ، وبذلك تصبح القافية في نظر الدكتور عز الدين اسماعيل أنسب صوت ، أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري ، بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها الى السطر الثاني[٤٤] الذي يحدد بدوره المدى الزمني للدفقة الشعورية مع ما يليها في تنسيق محكم .

إن وظيفة القافية من حيث كونها صفة مميزة لنهاية السطر الشعري تعتبر ضرورة نفسية يلجأ إليها الشاعر حتى ولو كان ذلك دون وعي منه للتعبير عن مشاعره الداخلية التي تعكس انفعاله في افرازات نفسية متتابعة ، وفي هذه الحالة تكون القافية هي التي تحدد الدفقة الشعورية كما أنها تعتبر الحد الذي يتوقف عنده النفس ليبدأ الشاعر نفساً جديداً يختلف طوله باختلاف حالته الشعورية ، ولا بد أن تعد ، لذلك ، النهاية الحقيقية للسطر[٤٥] الشعري الذي يترجم انتقال الجو الشعوري ، وما تفور به أحاسيس الشاعر .

فاذا كان الشاعر المعاصر قد أحس بثقل القافية لما يشترط فيها من قوانين صارمة عليه اتباعها ، فإنه في ذلك يرى أن التقفية الداخلية المعبر عنها في الدفقة الشعورية ضرورة ملحة لمسايرة الصياغة العاطفية في حاستها الموسيقية التي لا تخضع لأي التزام خارجي ، كما هو الشأن بالنسبة لحرف الروي في القافية القديمة ، وإنما يكون ارتباطها قائماً بالدرجة الأولى على الأداء الشعوري الذي يعتمد في حركته على القافية الداخلية في تدفقها ، وانسيابها بالنسبة لعلاقة الأسطر الشعرية بما قبلها وما بعدها ، وهي على هذا الأساس في نظر الدكتور السعيد

(٤٤) الشعر العربي المعاصر : ص ١١٤

(٤٥) ينظر ، د. احمد بسام ساعي : حركة الشعر الحديث في سورية ، ص ٢٧٨

الورقي نسبة غير متعددة ، وأن حركتها هنا أشبه ما تكون بالتموج الذي لا يخضع لنظام معين ، وأصدق مثال على هذا حركة القافية الداخلية ، أو النهائية كوقفات موسيقية ، كما نراها في الموجات الشعرية الأولى من قصيدة الشاعر العراقي شاكر العاشور (عيد ميلاد الثورة) :

قدماك الآن لا تعرف الأرض ، على طول المسافات ، ارتخاء ،

وانا من فرحة العينين ، والشمس التي تسقط في كفيك ...

... استشرف أيامي ، ولا أبكي على ما فات

ضميني لهيباً طالما من حرقة الماضي ،

ونهراً صاعداً من عطش الأرض الى صدرك

... وصداً وغناء[٤٦]

ويعتبر الدكتور السعيد الورقي هذه الوقفات التي حددها الشاعر في علامات التنقيط هي بمثابة وقفات موسيقية بديلة لنظام القافية التقليدي ، وهذا ما يوضح لنا في رأيه أن القافية في الشعر الحديث أصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي والنفسي ، كما أنها تعتمد في المرتبة الأولى على الحاسة الموسيقية الكامنة في الألفاظ كأصوات لها دلالات عند الشاعر[٤٧] .

تكون القافية على هذا الشكل قائمة على الايقاع الداخلي الذي

(٤٦) في حضرة العاشق والمعشوق ص ٨٣ . عن لغة الشعر العربي الحديث ٢٤٤

(٤٧) السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ص ٢٤٤

يحقق التوافق بين حركة النفس المنسجمة مع متطلبات وقائع الانفعال، وبين الجانب الدلالي لجمال الصورة الشعرية في جرسها الصوتي، من حيث كونها تعتمد على الاحساس الذي من شأنه أن يفصح عن الحالة الداخلية أكثر من اعتماده على التفعيلات في وزنها العروضي الداعي إلى الضجر والملل، لذلك يصبح طرح القافية الضاغطة وتعويضها بقافية مرنة، أو بايقاعات داخلية من شأنه أن يعطي العمل الشعري حرية تضويئية للمضامين التي يريد تضويئها مع الاحتفاظ بنية الايقاع والضبط التي تخلقهما القوافي الداخلية، أو القافية التي ينتهي بها السطر الشعري في شكله الجديد(٤٨).

إن سر جمال الدفقة الشعورية في صورة القافية يكمن في التناغم الذي يربط قوام التفاعل بين المواصفات الخارجية والحركات الداخلية، وهو ما ينفي وجود اقافية على الشكل التقليدي لتحل محلها التقفية الداخلية التي تحتاج الى تَنَفّسٍ موسيقي يمتد تبعاً للحالة الشعورية، من حيث كونها تمنح النص في وقفاته النفسية توقيعات ايقاعية داخلية، كما هو الشأن مثلا في هذا المقطع للشاعر صلاح عبد الصبور الذي استعاض عن التافية بالدفقة الشعورية في التقفية الداخلية:

كنا على ظهر الطريق عصابة من اشقياء

متعذبين كآلهة

بالكتب والافكار والدخان والزمن المقيت

طال الكلام ... مضى المساء لجاجة ... طال الكلام

---

(٤٨) د. محمد احمد العزب: ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر (سلسلة اقرا) دار المعرفة ١٩٧٨ ص ٥٨

وابتل وجه الليل بالأنداء

ومشت الى النفس الملالة، والنعاس الى العيون

وامتدت الأقدام تلتمس الطريق الى البيوت

وهناك في ظل الجدار يظل انسان يموت

ويظلُ يسعل،

والحياة تجف في عينيه،

انسان يموت

والكتب والأفكار ما زالت ...

تسد جبالها وجه الطريق

وجه الطريق الى السلام ... **(٤٩)**

★ ★ ★

---

(٤٩) المجموعة الكاملة ١/٣٤، ٣٥

خاتمـــة

تشهد الدراسات النقدية الحديثة تطورات هامة في حقل الحياة الأدبية ، كما تعرف تقلات جديدة ، دفعت بالنقاد المعاصرين إلى إعادة النظر في كثير من الأحكام النقدية المتوارثة في وقفتها العقليـة من الأشياء .

لقد جاءت هذه الدراسة في تعاملها مع الأسلوب السيكولوجي مستهدفة الاعلاء من سلطة النص الشعري ، والبحث عن العلل التي تسهم في خلق هذا النص وفق منظور القراءة التأويلية التي تتجاوز حدود العرض والتلخيص الى القراءة الاستنطاقية ، من أجل ذلك كان هذا البحث ، الذي سعى الى ابراز ما لهذا النص من سمات تفسيرية لنواحي شخصية الشاعر على حد ما مر بنا في الباب الثاني الذي ناقش عملية الخلق الفني ضمن هذا الاطار .

كما حاول هذا البحث أن يولي ظاهرة الخلق الفني حقها من الدراسة ، وحظها الأوفر من التمحص . مستعينة في ذلك بالأسلوب السيكولوجي ، بوصفه أحد الأساليب القادرة في تصورنا على استكشاف بعض الجوانب الخفية التي تحملها دلالات النص الشعري ضمن ما تقتضيه فكرة التعبير عن اللاشعور ، من حيث كونه مصدر الصورة الموحية باستجلاء الرموز ، وتحليلها بما كان لها في حياة الفنان من تصورات مجازية، حينئذ تأتي فكرة التداعي لاظهار ملكات الشاعر الحدسية التي عبر عنها ، حتى ولو كان ذلك دون وعي منه ،

في عمله الفني الذي يمثل صوت الضمير الجمعي من خلال تأمله الباطني .

لهذه العوامل جاءت هذه الدراسة لتؤكد فكرة الملكات الحدسية للنص الشعري ، ضمن اطار التركيز على الجوانب الوجدانية التي استخلصها البحث في النتائج التالية :

١ ـ استجلاء تصورات نظرة النقد العربي القديم حول ظاهرة الابداع وعلاقته بالمدركات الوجدانية التي تدفع بالشاعر الى الخوض في مضمار فن القول بما يصاحبها من ظروف يكون من شأنها أن تساعد على انشاد الشعر ، وتهيئه لابداعه ، كما جاء ذلك في صحيفة بشر بن المعتمر التي مرت بنا في الفصل الأول ، الى جانب النظر إلى الحالة الانفعالية التي كانت تمر بالشاعر في أثناء عملية الابداع وتعليل القدامى لها تعليلاً غيبياً تتحكم فيه قوى خفية ، وهو تفسير في نظرنا يتنافى مع استكشاف الدراسات الحديثة لعلم النفس في جانب العقل ، والشعور ، والارادة ، التي اعتبرها علماء النفس المصدر الأساس لتفسير عملية الابداع ، على ضوء ما جاء به الفصل الثاني من الباب الأول الذي ركز ، بدوره ، على عمليات الشعور والاسقاط والحدس وغيرها من التفسيرات النفسية التي تحاول استكشاف ما بداخل الفنان من معالم تساعد على توضيح عالمه الفني ، وهذا ما حاول اظهاره الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، وبخاصة ما جاء به الاتجاه التجريبي الذي دعا إليه الدكتور مصطفى سويف في تعامله مع الأسلوب السيكولوجي على حسب ما تقتضيه الطريقة التجريبية بمساعدة مجموعة من العوامل ، كان يرى فيها أنها عوامل مساعدة لتفسير عالم الشاعر الداخلي .

٢ ـ محاولة استكشاف العلاقة بين السمات النفسية المسيرة

الذاتية والنص الأدبي ، وهو ما عبر عنه كل من العقاد ، والنويهي ، والمداوي ـ بصورة أدق ـ إلى اظهار الممارسة النفسية في النقد العربي الحديث من خلال بعض الشخصيات ، وقد تبين لنا أن الدراسات النقدية في هذه المرحلة المبكرة جاءت وفق منظور الأسلوب السيكولوجي لمعرفة دراسة السلوك الانساني من خلال تعرضهم لهؤلاء الشعراء لتحديد طبيعتهم العقلية والنفسية ، وبخاصة ما جاء به العقاد والنويهي في دراستيهما لابن الرومي وأبي نواس باستخدام أدوات التحليل النفسي المسرفة ، إلى حد ما ، نتيجة لاصرار هذين الناقدين على تطبيق المقاييس النفسية التي أنشأها فرويد ومريدوه لفك رموز هذه الشخصية ، أو تلك ، سواء أكان عن طريق تفسير بعض الأعراض التي تلازم المبدع منذ طفولته ، أم ما جاء من تصور حول الاحساس الجنسي الصبياني ، أم الافادة من تداخل ارتباطات التجربة الانسانية كما جاء ذلك في أثناء تعرض البحث للملامح الفكرية والشعورية في اتجاه المداوي الذي سعى الى ابراز الصدمة الكبرى التي واجهت الشاعر : علي محمود طه من خلال النظرة الوجودية في مؤثراتها النفسية مع تركيزه على الافادة من المعارف الانسانية الأخرى ، وبخاصة منها الفلسفية .

٣ ـ الاحاطة بالجوانب النفسية في القصيدة القديمة من خلال ما تعرضت له الدراسات المعاصرة التي أدركت ما في القصيدة القديمة من ملامح نفسية ، فكان منها أن اهتمت بجمالية المكان في المقدمة الطللية ، وما في ذلك من علاقة ببقية الأغراض الأخرى التي تنصهر فيما بينها لتعطي مفهوماً للوحدة النفسية يتبنى انجازها الخيال في طاقته الوجدانية ، كما حاول البحث ، هنا ، الوقوف على ما للقدامى من اهتمام بالتجسيد الحسي للصورة البيانية التي استطاعت أن تأخذ

بمبدأ التوازي بين الحس الظاهر في عالم المدركات ، وبين الصورة الذهنية المصاحبة للاثارة الانفعالية .

٤ ـ محاولة فهم الصورة الأدبيـة في القصيدة المعاصرة ضمن أبعادها النفسية والجمالية ، وقد تعددت الدراسات في هذا الشأن ، سواء أتعلق الأمر بالوظيفة الدلالية للصورة الشعرية ، أم بالسياق النفسي الذي تعامل معه النقاد في تحليلهم لبعض الرموز المعبر عنها في القصيدة المعاصرة . أم ما ركزوا عليه في أثناء تعرضهم لوظيفـة الايقاع النفسية ، وقد حاول البحث أن يستقصي آراء هؤلاء النقاد، وأن يستجلي تصورهم النقدي القائم على ربط الصلة بين الأسلوب السيكولوجي والعمل الفني ، فتوصل في هذا الشأن الى أن الأبعاد النفسية لجمالية الصورة في القصيدة المعاصرة ماثلة في البعد الباطني للذات المبدعة التي تربط بريق النفس ببنيـة الواقع في تصوراتـه الحسية المجردة ، والافادة منها بقصد تجاوزها الى ما يماثلها في عالم الشاعر الخفي الذي يحمل في طياته رموزاً ودلالات ، فتخرج الصورة الشعرية عندئذ بفعل تداعي الوعي من أسار الألفة الظاهرة الى باطن الذات ، بسبر أغوار عالمها الداخلي التي تحاول استكشاف معـالم دلالات هذه الرموز من خلال مـا يعبر عنه السـياق الاستعاري ، والتداعي الوجداني لتشكيل الصورة الشعرية .

وإذا كانت هذه الدراسة قـد قامت على معطيـات الأسلوب السيكولوجي فلأنها اختارت التحليل التأويلي أداة عملية ، لكونهـا تترك للقراءة مجالات مفتوحة ، وليس كما هو الشأن بالنسبة لأداة التفسير التي تغلق القراءة بأجوبتها .

إن هذه الدراسة لا تزعم لنفسها ولا تريـد أن تسد مجالات البحث ... اقتناعاً منها بأن القراءة سؤال يظل ـ دوماً ـ مفتوحـاً أمام البحث والدرس .

ثبت المصطلحـات

(*) أعدّ ثبت المصطلحات الأستاذ : سمر روحي الفيصل بتكليف من اتحاد الكـتّاب العرب بدمشق ، وقام بالترجمة الأستاذ : أحمد السهولي (جامعة وهران) . وقد رتبت المصطلحات في الثبت ألفبائياً بعد إسقاط (ال) من أوائلها .

آليات التعويض	Le Mecanismes de la Compensation
الإباحية	Le Libertinage
الإبتكار	L'Invention
الإبداع البطيء	La Creation Lente
الابداع البناء الأصيل	La Creation Edifiante A thentique (Originale)
الابداع الخاضع بحكم العادة	La Creation soumise par la force de l'habitude
الابداع الشعري	La Creation poetique
الابداع المفاجىء	La Creation par l'emergence / Soudaine
الابداع اليقظ (الشعوري)	La Creation eveillee (Consciente)
الأبعاد الوجدانية	Les Dimensions Affectives
الاتجاه الجمالي	La Vocation Esthetique
اتزان نفسي	Equilibre Psychique
الآثار العصابية	Les Effets Nevrosiques
الإثارة النفسية	La Motivation Psychique
الإثارة الإنفعالية	La Motivation Emotionnelle
الإثارة الوجدانية	La Motivation Affective / Sentimentale

اثبات الذات	L'affirmation de Soi / S'Affirmer
الاثر الابداعي	L'Effet Creatif
الاثر الأدبي	L'Effet Litteraire
الاحساس بالجمال	Le Sense de l'esthetique
الاحساس بالذات	L'Auto-Sensation
الاحساس الجمالي	Le Sens Esthetique
الاحساس الوجداني	Le Sens Affectif / Senti-mental
الاحلام التخيلية	Les Reves Imaginaire (Fictifs)
الاحلام المتخيلة	Les Reves Imagines
الاحلام الواقعية	Les Reves Reels
الاختمار	L'Incubation
الادراك التصوري	La Perception Conceptuelle
الادراك الحسي	La Perception Sensorielle
الادراك العقلي	La Perception Intellectuelle
الادراك اللاشعوري	La Perception Inconsciente
الارادة	La Volonte
ارادة التفوق	La Volonte de la Maitrise
الاستبار	L'Interview
الاستبطان	La Lentuer
الاستبطاء	L'Introspection
الاستجابة	La Reaction/Reponse
الاستجابة الوجدانية	La Reactio nAffective
الاستخبار	Le Q estionnaire
الاستدعاء	L'Evocation

استدعاء الذاكرة	L'evocation de la Memoire
الاستطراد	La Digression
الاستدلال العقلي	L'inference intellectuelle/le Raisonnement mental
الاستعداد	L'Aptitude/La Disposition/ La Predisposition
الاستعداد النفسي	L'Aptitud ePsychique
الاستعداد الانفعالي	L'Utilisation Emotionnelle
الاستعداد الرمزي	L'Utilisation Symbolique
الاستنتاج	La Deduction
الاستيعاب	L'Assimilation
الأسطورة الرامزة	Le Mythe Symbolisant
الاسقاط	La Projection
الاشتهاء الذاتي	L'Auto-Appetition
الاشراق	L'Illumination
الاصالة	L'Authenticite/L'Originalite
الاضطراب النفسي	L'Emoi Psychique
الاطار المبدع	Le Cadre Creatif
الاطار المرجعي	Le Cadre Referenciel
الاطار المكتسب	Le Cadre Acquis
الاطناب	La Prolixite
الأعراض النفسية	Les Symptomes Psychiques
الأقاويل الشعرية	Les Discours Poetiques
الاكتساب	L'Acquisition
الالتحام	La Cohesion

الالهـــام	L'inspiration
الالهام الفجائي	L'Inspiration Soudaine/Par Emergence
الأنـا	Le Moi - L'Ego
الانا الادنى	Le Sous - Moi
الانا الاعلى	Le «S rmoi» / Superego
الانا الشعوري	Le «Moi» Conscient
الانتـاج	La Production
الانتاج الابداعي	La Production Creative
انتـاج واع	Production Consciente
انتشاء حسي	Delection Sensorielle
اندمـاج	L'insertion/L'incorporation
الانسـان الجمعي	L'Etre Collectif (L'Homme Collectif)
انطوائي	Introverti
الانفعـال	L'Emotion
الانفعال الجمالي	L'Emotion Esphetique
الانفعال الشعوري	L'Emotion Consciente
الانفعال الفني	L'Emotion Artistique
الانفعال النفسي	L''motion Psychique
الانقباض النفسي	La Contraction Psychique
الانماط الاولية	Les Archetypes
انـوات	Les «Moi»
الاوليـات النفسية	Les Principes Psychiques Premiers
ايثـار النفس	L'Altruisme
الايحـاء	La Suggestion
الايقـاع	Le Rythme

البـــاء

بادرة ذهنيـة	Initiative Mentale
البصيـرة	La Prevision/La Prevoyance
البغضـاء	La Haine
بنـاء القصيـدة	La Structure du Poeme
البواعث الفنيـة	Les Motifs Artistiques
البيئـة الطبيعية	L'Environnement - Milieu Naturel

التـــاء

تاكيد الوجود	L'Affirmation de l'existence/ de L'etre
التأمل الذاتي	La Contemplation de soi/ La Meditation/L'auto-speculation
التأمل الموضوعي	La Contemplation/La Meria-tion Objective
التأمل الواعي	La Contemplation/La Media-tion Consciente
الاتجاه التجريبي	La Tendance Experimentale
تجربة التناهي المحقق	L'experience de la finitude apparente
التجربة الخصبة	L'Experience Fertile
التجسيد الحسي للصورة	La Personnification sensorielle de l'Image

L'Acquisition	التحصيل
L'Analyse des Brouillons	تحليل المسودات
L'Analyse du Contenu	تحليل المضمون
La Psychanalyse	التحليل النفسي
La Psychanalyse existentialiste	التحليل النفسي الوجودي
L'Analyse Consciente	التحليل الواعي
L'Incubation	التخمير
L'Imagination	التخيل
La Fantaisie	التخييل
L'Associationnisme/L'Association	التداعي
L'Association des Idees	تداعي الخواطر
L'Association Affective	التداعي العاطفي
L'Association des Idees	تداعي الوعي
L'Association des Idees Creatives	تداعي الوعي الابداعي
La Synesthesie	تراسل الحواس
La Concentration de l'Attention	تركيز الانتباه
L'Equilibre du Moi	اتزان الانا
La Ressemblance	التشابه
Le Diagnostique/La Personnification	التشخيص
La Bio-Diagnostique	التشخيص البيولوجي
La Formation Esthetique	التشكيل الجمالي
La Formation Artistique	التشكيل الفني

La Representation Fantaisiste /Conception Imaginaire	التصور التخيلي
La Sublimation/Developpement du Sens	تصعيد الاحساس
Le Contraste	التضاد
Mauvais augure/Mauvais Presage	التطير
Le Transcendantalisme	التعالي الارضي
L'Expression Dramatique	التعبير التمثيلي (التخيلي)
L'Expression Artistique	التعبير الفني
L'Expression Emotionnelle	التعبير الانفعالي
L'Expression Affective / Sentimentale	التعبير الوجداني
L'Affeterie dans le Travail	التعمل
La Compensation Superieure	التعويض الأعلى
La Compensation Psychique	التعويض النفسي
La Stratification/L'Amplitcation	التفريع
La Pensee	التفكير
La Pensee Creative	التفكير الابداعي
Pensee Mutationniste	تفكير تغييري
La Pensee Consciente	التفكير الشعوري
La Pensee Rationnelle	التفكير العقلي
La Pensee Philosophique	التفكير الفلسفي
La Pensee Metaphysique	التفكير الماورائي
La Pensee Logiqte	التفكير المنطقي
La Pensee Objective	التفكير الموضوعي

التفكير النفسي	La Pensee Psychologiq e / Psychique
التفكير الوجودي	La Pensee Existentialiste
التقمص	La Reincarnation
التقويـم	L'Evaluation
التقيـة	La Piete/ la vertu/la devotion
التكلف	L'Affeterie
التكييف الاجتماعي	L'Adaptation Sociale
تكيفات الذات	L'Auto-Adaptation
التـلازم	La Correlation
التلاقح الخبري	La Fecondation Informative
التمتع الجمالي	L'Hedonisme Esthetique / Delectation Esthetique
التناقض	La Contradiction
تنبيه حسي	Excitation Sensorielle
التنبيهات الحسية	Les Excitations Sensorielles
التهيؤ النفسي	La Predisposition Psychique
التهويـم	Le Fantasme
التهويـم الداخلي	Le Fantasme Interne
توازن الشخصية	L'Equilibre de la Personnalite
التوتر النفسي	La Tension Psychique
التوازن النفسي	L'Equilibre Psychique
التوثين الذاتي	L'Adoration de soi/s'auto-Idolatrer
توحد الذات	L'Identification
التوهـم	L'Illusion

الجيـــم

الجانب البيولوجي	Le Côte Biologique
الجانب النفسي	Le Côte Psychique
الجملة الشعرية	La Phrase Poetique
الجوهـر	L'Essence/La Substance

الحـــاء

الحاجة الى النحن	Le Besoin de «No s»
الحالات الشعورية	Les Etats Conscients
حالة شعورية	Etat Conscient
الحب الجنسي	L'Amour Sexuel
الحتميـة	Le Determinisme
الحـدس	L'Intuition
الحدس التصوري	L'Intuition Conceptuelle
حفز المشاعر	Stimulation des Sens
الحساسية للمشكلات	La Sensibilite aux Problemes
حضور الوجود	Le Presentationnisme
الحلـم	Le Rêve
حلـم اليقظـة	Le Rêve Diurane-Rêverie
الحماسة التلقائية	L'Enthousiasme Spontane
الحياة العقليـة	La Vie Intellectuelle

الخــاء

الخبر الابلاغي	L'Enonciation Informative
الخبرات الشعورية المكتسبة	Les Experiences Conscientes Acquises
الخبرة التراثية	L'Experience Patrimoniale
الخبرة الثقافية	L'Experience Culturelle
الخبرة الزمانية	L'Experience Temporelle
الخصائص الفراسية	Les Proprietes Physiognomoniques
خصوبة التفكير	La Fertilite de la Pensee
الخلق الابداعي	L'Action Creative
الخلق الفني	La Creation Artistique
الخيال	L'Imagination
الخيال الابداعي	L'Imagination Creative

الــدال

الـدال	Le Signifiant
الدفقة الشعورية	L'Effusion Consciente
دلالات شبقية	Significations Erotiq es
الدوافع	Les Pulsions
دوافع لا واعية	Pulsions Inconscientes
دينامية الابداع	La Dynamique de la Creation
ديناميات الموقف	Les Dynamiques de la Situation

الــذال

الـذات	L'Essence
الذات الجماعية	L'Essence Collective
الذات الداخلية	L'Essence Interne
الذات المبدعة	L'Essence Creatrice
الذهانيون	Les Psychotiques
الذهنية الموروثة	La Mentalite Hereditaire
ذوق الجمال	Le Goût de l'esthetique
الذوق الفطري	Le Goût Inne/Le Goût Naturel
الذوق الفني	Le Goût Artistique

الــراء

الرؤيا	La Vision
الرؤيا الجمالية	La Vision Esthetique
الرؤيا الذاتية	La Vision Subjective
الرؤيا الاستشرافية	La Vision Lointaine/Premonitoire
رؤية الشاعر السوداوية	La Vision Melancolique du Poete
رؤية الشاعر الفلسفية	La Vision Philosophique du Poete
الرؤيا الشعرية	La Vision Poetique
الرغبة	Le Desir
الرغبات الجنسية	Les Desirs Sexuels
الرغبات المكبوتة	Les Desirs Refo les/Reprimes

الرغبة المعرفية	Le Desir Cognitif
الرومانسية الابداعية	Le Romantisme Creatif
الرمز الاسطوري	Le Symbole Mythique
الرمزية اللفظيــة	Le Symbolisme Verbal
الرمزية المعرفية	Le Symbolisme Cognitif
الرمزية (النفسية)	Le Symbolisme Psychique
الرهبــة	La Crainte
الــروي	La Rime

الــــزاي

الزمن الرياضي	Le Temps Mathematique
الزمن العلمي للفن	le Temps Effectif de l'action
الزمن الكرونولوجي	Le Temps Chronologique
الزمن النفسي	Le Temps Psychique

الســـين

السطر الشعري	Le Vers Poetique
السلوك الابداعي	Le Comportement Creatif
السلوك التكيفي	Le Comportement Adaptatif
السلوك الاخلاقي	Le Comportement Moral
السياق الاستعاري	Le Contexte Metaphorique
السيرة الذاتية	L'Autobiographie
سوء التكيف	La Mesadaptation

سيكولوجية الابداع	La Psychologie d ela Creation
سيكولوجية الخيال	La Psychologie de l'imagination
سيكولوجية المتلقي	La Psychologie du recepteur

الشـــين

شبه الشعور	La Paraconscience
الشرود الذهني	La Distraction
شعر التفعيلة	Poesie de la Mesure
الشعر الحديث	La Poesie Moderne
الشعر الحــر	Les Vers Libres
الشعر العامي	La Poesie Dialectale
الشعر الفصيح	La Poesie Eloquente
الشعر العمودي	La Poesie Classique (A Colonnes)*
الشعر المرسل	Le Vers Blancs
شعراء المذهبات	Les Poetes des Muâllaqat
الشعــور	La Conscience
الشعور بالدونية	Le Sentiment L'Inferiorite
الشعور الباطني	Le Subconscient
الشعور بالنقص	Le Sentiment D'Inferiorite
الشعور بالوحدة	Le Sentiment de Solitude
الشعور العاطفي	Le Sentiment Affectif
الشــعرية	La Poetique

* Poesie Classique respectant les mes res anciennes

الشكل	La Forme/Figure
شهوة المواقعة	L'Appetit Sexuel
الشوق	Le Desir

الصاد

الصراع الحضاري	Le Conflit Culturel
الصنعة	L'Habilete/La Technique/ L'Ornement
الصنعة الاسلوبية	La Creation Stylistique/ L'Ornement Stylistique
الصور الميتولوجية	Les Images Mythologiques
الصورة الخلاقة	L'Image Creative

الضاد

الضرورة	La Necessite
الضغط	La Pression/Le Stress
الضمير الجمعي	La Conscience Collective

الطاء

الطابع الاتجاهي	Le Caractere Directif
طابع التفرد والعزلة	Le Caractere de L'individualisation
الطبع	Le Caractere/Le Naturel
الطبيعة الصائتة	La Nature sonore/Retentissante
الطبيعة الصامتة	La Nature Silencieuse

الطاقة	L'energie
الطاقة الابداعية	L'Energie Creatrice
الطاقة الحيوية	L'Energie Vitale
الطاقة الروحية	L'Energie Spirit elle
الطاقة الشعورية	L'Energie Consciente
طاقة الوجدان	L'Energie de L'affect
الطرب	L'Emotion/La Gaiete
الطلاقة .	L'Eloquence
الطيرة	Mauvais Presage/Mauvais Augure

الظاء

الظاهرة الابداعية	Le Phenomene Creatif
الظروف الذهنية	Les Occasions Mentales
الظواهر النفسية	Les Phenomenes Psychiques

العين

العاطفة	L'Affect/Le Sentiment
العالم الباطني	Le Mond eInterne (Occulte)
العالم الحسي	Le Monde Sensoriel/Reel/ Concret
العالم الخارجي	Le Monde Exterieur
العالم الخفي	Le Monde Occulte
عالم الاستبطان	Le Monde de l'Introspection
عالم المثل	Le Monde des Ideaux

عالم الواقع العملي	Le Monde de la realite effectif
العالم الوجداني	Le Monde Affectif
العبقرية الشعرية	Le Genie Poetique
العـرض	L'Exhibitionnisme/Le Symptome
العـروض	LA Prosodie/La Metrique
العشـق	L'Amour
عشق جنسي	Amour Eexuel
العصـاب	La Nevrose
عقدة أوديب	Le Complexe d'œdipe
عقدة الجنسـية المثلية	Le Complexe d'homosexualite
عقدة الاستعلاء	Le Complexe de Superiorite
عقدة مركب النقص	Le Complexe d'inferiorite
عقدة النرجسـية	Le Complexe narcissiq e
عقـدة النسب	Le Complexe genealogique
عقدة نفسية بدائية	Complexe Psychique Primitif
العقـل	La raison
العقل الباطـن	L'Inconscient
العلـة	La Cause
العلوم التجريبيـة	Les Sciences experimentales
العمـل الفني	L'Action Artistique
العمليات العقليـة	Les Processus Intellectuels
العمليات النفسية	Les Processus Physiques
العملية الإبداعية	Le Processus Creatif
العمليـة الذهنيـة	Le Processus Mental

العواطف الذاتية	Les Affects Subjectifs
عوامل الإبـداع	Les Facteurs de la Creation

الغيـن

الغـدد الصمـاء	Les Glandes Endocrines
غرائز بدائيـة	Instincts Primitifs
الغرائز الجنسـية	Les Instincts Eexuels
غريزة حب الظهور	Motif de la maitrise
غريزة حفظ الذات	L'Instinct d'auto-Conservation
غريزة حفظ النـوع	L'Instinct de conservation de l'espece
غريزة المـوت	L'Instinct de la mort
الغضـب	La Colere
الغلـو	L'Hyperbole
غياب الوجود	L'Abscence de l'existence/ de l'etre

الفـاء

الفاعلية الإبداعية	L'Activite creative
الفصاميون	Les Schizophrenes
الفعل الارادي	L'acte Volontaire
فعل الكتابة	L'acte d'ecrire
الفكر الإبداعي	La Pensee Creative
الفكر الانسـاني	La Pensee Humaine
الفكر الخلاق	La Pensee Creatrice

الفكر الكلاسيكي	La Pensee Classique
فكرة الاحساس بمتع الحياة	L'Idee de la sensation d plaisir de vivre
فكرة اختبار القضاء والفناء والتناهي	L'Idee de la destinee ,de l'aneantissement et de la finitude
فكرة استحضار الماضي	L'Idee de la Representation du passe
فكرة الاغتراب الروحي	L'idee del l'exil spirituel
فكرة الأنا المتعالية	L'Idee du «Moi» Transcendental
فكرة الانطواء	L'Idee de l'introversion
فكرة التمرد	L'Idee de la revolte
فكرة التوحد	L'Idee de l'unification
فكرة الجهر بالمحرمات	L'Idee de proferer les interdits
فكرة الخلاص	L'Idee du Salut
فكرة الصدق الحرفي	L'Idee de la veracite
فكرة المحدودية	L'Idee de la limite
فكرة المصير	L'Idee de la destinee
الفناء	L'aneantissement
فوارق الأجناس	Les differences des especes
الفيض	L'Emanation/Le Flux

القاف

القافية	La Rime
قانون الترابط	La loi de l'association/de la correlation
القدرات الابداعية	Les Capacites Creatives
القدرة الباطنية	La Capacite Interne
القدرة العقلية	La Capacite intellectuelle
القراءة التأويلية	La Lecture anagogique / Interpretative
قريحة الشاعر	Le genie/l'inspiration du poete
القسر الذاتي	L'Auto Contrainte
قصور فيسيولوجي	L'Inertie Physiologique
قصور نفسي	L'Inertie Physique
القوافي المطلقة	Les Rimes Libres
القوالب الشعرية	Les Formes Poetiques
قوانين الوراثة البيولوجية	Les lois de la biologie genetiq e
القوى الانفعالية	Les Forces emotionnelles
قوى خفية	Les Forces Occultes
القوى الغريزية	Les Forces Internes
قوى معقولة	Forces Intelligibles
قوى مائزة (متميزة)	Forces Distinctives
القوى الادراكية	Les Forces Perceptives
القوى الحافظة	Les Forces Protectrices
قوة صانعة	Puissance Creatrice
قوة فطرية	Puissance Innee/Naturelle
القوة المتخيلة	La Puissance Imaginaire
القوة الوهمية	La Puissance Fictive
قول برهاني	Enonce Demonstratif
قول جدلي	Enonce Dialectique
قول خطبي	Enonce Discursif

قول شعري	Enonce Poetique
القيم الجمالية	Les Valeurs esthetiques
القياس العقلي	Le Syllogisme

الكاف

الكبت	Le Refoulement/L'inhibition
كثافة الشعور	La Densite du Conscient
الكمال المعرفي	La Perfection Cognitive

اللام

لازمة الارتداد	Correlation du retournement/ de la Regression
لازمة التلبيس والتشخيص	Correlation de la confusion et de la personnification
لازمة العرض	Correlation de l'exhibitionnisme
اللاشعور	L'Inconscient
لاشعور البشرية	L'Inconscient collectif
اللاشعور الجمعي	L'Inconscient Collectif
لاشعور الذات المبدعة	L'Inconscient de l'essence creatrice
اللاشعور الشخصي	L'Inconscient Individuel
اللاوعي	L'Inconscient
الليبيدو	La Libido
اللاتناهي	L'Infinite

لحظة انفعالية	Instant Emotionnel
لذة الارتواء	Plaisir de se desalterer

الميم

ماهية الشعر	L'Essence de la poesie
مبدأ التخطي	Le Principe du depassement
مبدأ اللذة	Le Principe du plaisir
المبدع	eL Createur
المتعة الذوقية	Le Plaisir Gustatif
المثير الخارجي	Le Stimulus Externe
المجال السلوكي	Le Champ du comportement
المحفزات	Les Motifs
المخاض الابداعي	Les Douleurs creatives
المخزون الشعوري	Le Refoulement Conscient
المدركات	Les Percepts
المدركات الخارجية	Les Percepts Conscients
المدلول	Le Signifie
مركب النقص	Le Complexe d'inferiorite
المرونة	La Plasticite
المزاج القاتم	Le Temperament Noir
المزاج المنقبض	Le Temperament Tendu
المستوى الدلالي	Le Niveau Semantique
المشاعر	Les Sentiments
المصادفة	Le Hasard
المصنوع	Le Cree/«l'orne»/ le fabrique

المضمون	le Contenu/La teneur / le fond
المطبوع	L'Inne/Le Naturel
المعادل الموضوعي	Le Correlatif Objectif
المعالجة	La Therapie
المعالم النفسية	Les Signes Psychiques
المعلول	L'Effet
معنى خفي	Sens/Signification occulte
المعنى الدلالي	Le Sens semantique/La Signification Semantique
معنى ظاهري	Sens apparent/Signification Apparente
المعوقات	Les Frustrations/Les Obstructions
مفاهيم شعورية	Concepts conscients
المقابلة	L'Antithese/Interview/Rencontre
المقدمة الطللية	L'Introduction Poetique*
مقياس الضجر	Critere de lêennui
المكنونات الداخلية	Les Refoulements
المكون الاجتماعي	La Composante Sociale
المكون النفسي	La Composante Psycfique
الملكة التخييلية	La Faculte Fantaisiste
الملكات الحدسية	Les Facultes Intuitives

* Introduction Poetique décriv and les ruines et les vestiges du comportement de la Bien-Ai mée, d'où le qualificatif.

ملكة الوعي الشعري	La Faculte du conscient Poetique
المنطق	La Logique
المنطق الواقعي	La Logique Reelle
المنهج الاسطوري	La Methodologie Mythologique
المنهج التبريري	La Methodologie Apologetique
المنهج التجريبي	La Methodologie experimentale
مواصلة الاتجاه	Continuite de la Tendance
الموجه الأخلاقي	Guide Moral
الموروث البدائي	L'Heritage primitif
الموسيقى الداخلية	La Musique Interne
موسيقى الشعر	La Musique de la poesie
الموضوع	Objet/Sujet
ميثولوجي	Mythologique
الميل الفطري	La Tendance Naturelle/Innee
الميول الجنسية	Les Tendances Sexuelles

النون

النبض الايقاعي	La Pulsation-Battement Rythmique
النحت	La Sculpture
النزعات الباطنية	Les Tendances Internes
النزعة الشكلية	La Tendance Formaliste
نزوات اغرائية	Les Pulsions Seductrices
النزوع اللاشعوري	La Conation inconsciente

النسيب	Nasib
النشاط الابداعي	L'activite Creative
النشاط النفسي	L'activite Psychique
نشوة الهبة	L'ivresse divine
النشوة الصوفية	L'ivresse mystique
نشوة النبوة	L'ivresse du prophetisme
النقاهة الذهنية	La convalescence mentale
النقد السيكولوجي (النفساني	La critique psychologique
النقد الواعي	La critique consciente
النكوص	La regression
النماذج الاولى	Les Archetypes
النماذج العليا	Les Archetypes
النوازع العاطفية	Les Tendances affectives

الهـاء

الهذيان	Le Delire
الهو	Le «ca»
هيومات	Enthousiasmes
الهيجان	L'emotion

الـواو

الواقع	La Realite
الواقع الحرفي	La Realite Calquee
الواقعية النفسية	Le Realisme Psychique

الوثبة	Le Saut/L'agression
وجد الحب	L'extase d'amour
الوجدان	L'affectivite
الوجدان المعرفي	L'affectivite cognitive
الوجود الجمعي	L'existence collective/l'etre collectif
الوجود الحيواني	L'existence animale/l'etre animal
الوجود الفردي	L'existence Individuelle/ L'etre Individuel
الوجود الكوني	L'existence Universelle/ l'etre universel
وحدة الباعث (الدافع)	
وحدة البيت	L'unite du vers
الوحدة الحيوية	L'unite vitale
الوحدة الشعرية (الفنية)	L'unite poetique (Artistique)
وحدة الشعور	La Communion
وحدة الشعور الملون	La Communion coloree
وحدة الصراع	L'identite du conflit
الوحدة العضوية	L'identite organique
وحدة العمل الفني	L'identite de lêaction artistique
وحدة الغاية (الهدف)	L'identite de la fin
وحدة القصيدة	L'identite du poeme (de la Qacida)
	L'identite des sentiments
الوحدة المنطقية	L'identite logique

- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) : لسان العرب ، دار صادر بيروت .

- أبو نواس (الحسن بن هانيء) : الديوان ، دار صادر بيروت ١٩٧٨

- أدونيس (علي أحمد سعيد) : المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت ط ١ ، ١٩٧١

- اخوان الصفاء : الرسائل ، دار صادر بيروت ١٩٥٧

- أرسطو : فن الشعر ، تر/عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة بيروت ط ٢ ١٩٧٣

- أفلاطون : الجمهورية ، تر / حنا خباز ، دار الأندلس .

- امرؤ القيس . الديوان ، شر / الأعلم الشنتمري ، عني بتصحيحه الشيخ ابن أبي شنب (الشركة الوطنية للنشر والتوزيع — الجزائر — ١٩٧٤) .

— ب —

- البياتي (عبد الوهاب) : المجموعة الكاملة دار العودة ، بيروت ط ٣ ١٩٧٩

— ج —

- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، تح/ عبد السلام هارون مكتبة الخانجي ، ط ٤

- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) الحيوان ، تح/فوزي عطوي ، مكتبة محمد حسين النوري ، دمشق بالاشتراك ، ط ١ ، ١٩٦٨

- الجرجاني (عبد القاهر) : أسرار البلاغة ، تح/السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة لبنان — ١٩٦٨

- الجرجاني (عبد القاهر) : دلائل الاعجاز ، تص/محمد عبده (بالاشتراك) دار المعرفة — لبنان — ١٩٨١

- الجمحي (محمد عبد السلام) : طبقات فحول الشعراء ، قر ، وشر / محمد محمود شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة .

— ح —

- حاوي (خليل) : المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ط ٢ ١٩٧٢

— د —

- دنقل (أمل) : المجموعة الكاملة ، مكتبة مدبولي القاهرة ط ٣ ١٩٨٧ —

— ر —

- الرازي (فخر الدين) : التفسير الكبير ، دار احياء التراث العربي ط ٣

— ز —

- الزمخشري (جار الله) : الكشاف ، دار المعرفة بيروت .

— س —

ـ السياب (بدر شاكر) : المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت ، 1971

— ص —

ـ صليبا (جميل) : المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني (بالاشتراك) 1979

ـ ط ـ

ـ طرفة (بن العبد) : ـ الديوان ، بشرح الأعلم الشنتمري ، تح/ درية الخطيب ولطفي الصقال ، دار الكتاب اللبناني 1975

ـ الديوان ، تح / كرم البستاني ، دار صادر 1979

ـ طه (علي محمود) : المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت 1972

— ع —

ـ عبد الصبور (صلاح : المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت ط 1 ، 1972

ـ العسكري (ابو هلال) : كتاب الصناعتين ، تح/علي محمد البجاري (بالاشتراك) مطبعة عيسى البابي الحلبي ، مصر ، 1971

ـ ف ـ

ـ الفارابي (ابو نصر) : كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة ، المطبعة الكاثوليكية 1959

ـ الفيتوري (محمد) : المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت

ـ قدامة (بن جعفر) : نقد الشعر ، تح ، تع ، محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت *

— ق —

ـ القرطاجني (ابو الحسن حازم) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتح/ محمد الحبيب بن الخوجة دار المغرب الاسلامي ط 2 ، 1981

ـ لـ ـ

ـ لابلانش (جان ، ج.ب. بونتاليس) : معجم مصطلحات التحليل النفسي ، تر/مصطفى حجازي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط 1 ، 1985

— م —

ـ المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، نشره : أحمد أمين (بالاشتراك) مطبعة لجنة التأليف والترجمة ـ القاهرة ، ط 1 ، 1952

ـ المفضل (الضبي) : المفضليات ، تح/عبد السلام هارون (بالاشتراك) دار المعارف ط 4

- الملائكة (نازك) : المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩

— ن —

- النابغة (الذبياني) : الديوان ، تح/كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت .

— و —

- وهبة (مجدي) : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ١٩٧٤

* * *

ثانيـة : المراجـع

- ابراهيم (زكريا) : مشكلة الفن ، دار الطباعة الحديثة — مصر الفجالـة .
- أبو ديب (كمال) : الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية لبنـان ط ١ ، ١٩٨٧
- أبو العزم (طلعت عبد العزيز) : الرؤية الرومانسية للمصيـر الانساني لدى الشعر العربي الحديث ، الهيئة المصرية العامـة للكتاب ١٩٨١
- أحمد (محمد خلف الله) : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، معهد البحوث والدراسات النقدية ط ٢ ، ١٩٧٠
- أحمد (محمد فتوح) : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف مصر ط ٢ ، ١٩٧٨
- أحمد (يوسف) : تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور ، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة وهران ١٩٨٩ (مخطوط)
- أدونيس (علي أحمد سعيد) : الثابت والمتحول ، بحث في الاتباع والابداع عند العرب (الأصول) ، دار العودة بيروت ط ٣ ، ١٩٨٠
- زمن الشعر ، دار العودة بيروت ط ٢ ، ١٩٨٧

ـ صدمة الحداثة ، دار العودة بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩

ـ مقدمة للشعر العربي ، دار العودة بيروت ط ٣ ، ١٩٧٩

ـ أسعد (يوسف ميخائيل) : سيكولوجية الابداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦

ـ سيكولوجية الالهام ، دار غريب للطباعة مصر ١٩٨٣

ـ اسماعيل (عز الدين) : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ط ٢ ، ١٩٦٨

ـ التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، دار الثقافة .

ـ روح العصر ، دار الرائد العربي بيروت ١٩٧٨

ـ الشعر العربي المعاصر ، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧

ـ أمين (أحمد) : ضحى الاسلام ، دار الكتاب العربي بيروت ط ١٠

ـ أنيس (ابراهيم) : موسيقى الشعر ، دار القلم بيروت ، ط ٤ ، ١٩٧٢

ـ أوسبورن (د) : الماركسية والتحليل النفسي، تر/سعاد الشرقاوي دار المعارف مصر ، ط ٢ ، ١٩٨٠

ـ ب ـ

ـ باشلار (غاستون) : جمالية المكان ، تر / غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع ، ط ٢ ، ١٩٨٤

ـ البحراوي (سيد) : موسيقى الشعر عند شعراء أبولو ، دار المعارف ط ١ ، ١٩٨٦

ـ البطل (علي عبد المعطي) : الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ط ٢ ، ١٩٨٢

ـ ج ـ

ـ جاسترو (جوزيف) : التفكير السديد ، تر/نظمي لوقا ، مطبعة السعادة ط ١ ، ١٩٥٧

ـ جاسم (حسن ثائر) : البحث النفسي في ابداع الشعر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٦

ـ الجوزو (مصطفى) : نظرية الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الاسلامية) دار الطليعة بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١

ـ جيدة (عبد الحميد) : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٠

ـ ح ـ

ـ حسين (طه) : حديث الأربعاء ، دار المعارف ، مصر ط ٨ ،

ـ من حديث الشعر والنثر ، دار المعارف مصر ط ١١ ، ١٩٧٥

ـ حنورة (مصري عبد الحميد) : الأسس النفسية للابداع الفني في الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩

ـ الخلق الفني دار المعارف مصر ١٩٧٧

— الحيدري (بلند) : مداخل الى الشعر العراقي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧

— د —

— دالبيز (رولان) طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية ، تر/ حافظ الجمالي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط ٢ ، بغداد ، ١٩٨٤

— داود (أنس) : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، مكتبة عين شمس ، ١٩٧٥

— درو (اليزبيث) : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، تر / حامد ابراهيم الشوش ، منشورات مكتبة منيمنة ، بيروت ١٩٦١

— ر —

— راشفين (ك. ك.) : الأسطورة تر/جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات ، ط ١ ، ١٩٨١

— راجع (عبد الله) : القصيدة المغربية المعاصرة ، بنية الشهادة والاستشهاد ، منشورات عيون المغرب ط ١ ، ١٩٨٧

— رايش (ويلهام وآخرون) : الانسان والحضارة والتحليل النفسي ، تر/أنطوان شاهين ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٥

— رمزي (اسحاق) : علم النفس الفردي (أصوله وتطبيقه) ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٨١

— ز —

— زايد (علي عشري): عن بناء القصيدة العربية ، مكتبة دار العلوم ط ٢ ، ١٩٧٩

— سامي (أحمد بسام) : حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه ، دار المأمون للتراث ، دمشق ط ١ ، ١٩٧٨

— ستولنيتز (جيروم) : النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية) تر/فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ٢ ، ١٩٨١

— سعيد (خالدة) : — البحث عن الجذور (فصول في نقد الشعر) دار مجلة شعر ١٩٦٠

— حركية الابداع ، دار العودة ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٩

— سكوت (ويلبريس ، وآخرون) : خمسة مداخل الى النقد الأدبي ، تر/عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي ، دار الرشيد للنشر العراق ، ١٩٨١

— سلوم (تامر) : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، دمشق ط ١ ، ١٩٨١

— سويف (مصطفى) : الأسس النفسية للابداع الفني (في الشعر خاصة) دار المعارف ، مصر — ط ٣ ، ١٩٧٠

— دراسات نفسية في الفن ، دار مطبوعات القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٣

— مقدمة لعلم النفس الاجتماعي ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط ٢، ١٩٦٦.

ـ السيد (عبد الحليم محمود) : الابداع والشخصية ، دار المعارف، مصر ، ١٩٧١

ـ ش ـ

ـ الشرقاوي (عفت محمد) : أدب التاريخ عند العرب (فكرة التاريخ نشأتها وتطورها) دار العودة بيروت .

ـ ط ـ

ـ الطريسي (أحمد ، وآخرون) : قضايا المنهج في اللغة والأدب ، دار توبقال للنشر المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٧

ـ ع ـ

ـ عاقل (فاخر) : معجم علم النفس ، دار العلم للملايين لبنان ، ط ٣ ، ١٩٧٩

ـ عبد القادر (حامد) : دراسات في علم النفس الأدبي ، المطبعة النموذجية .

ـ عبد القادر (فيدوح) : القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير بجامعة وهران ١٩٨٤ ، مخطوط) .

ـ عثمان (عبد الفتاح) : نظرية الشعر في النقد العربي القديم ، مكتبة الشباب ١٩٨١

ـ العشماوي (محمد زكي) : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٤

ـ موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي ، دار النهضة العربية بيروت ، ١٩٨١

ـ النابغة الذبياني (مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية) دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠

ـ عصفور (جابر أحمد) : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٠

ـ عطوان (حسين) : مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ، دار المعارف ، ١٩٧٠

ـ العقاد (عباس محمود) : ابن الرومي ، (المجموعة الكاملة) ، م ١٥ ، دار الكتاب اللبناني ط ١ ، ١٩٨٠

ـ أبو نواس الحسن بن هانىء ، منشورات المكتبة العصرية بيروت

ـ دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ، المكتبة العصرية بيروت

ـ شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، مكتبة النهضة المصرية ط ٣ ، ١٩٦٥

ـ عبقرية عمر ، دار الكتاب العربي (لبنان) .

ـ اللغة الشاعرة ، مكتبة غريب

ـ يوميات ، دار المعارف ، مصر ، ط ٢

- علي (جواد) : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، دار العلم للملايين (بالاشتراك)ط ٣ ، ١٩٨٠

- علي (عبد الرضا) : الأسطورة في شعر السياب ، دار الرائد العربي ط ٢ ، ١٩٨٤.

- عوض (عباس محمود) : في علم النفس الاجتماعي ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٨٠.

- عوض (ريتا) : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٨

- خليل حاوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٣

- عياد (شكري) : البطل في الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، ١٩٧١

- موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) دار المعرفة، ط ٢ ، ١٩٧٨

- عيد (رجاء) : التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، (دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد ، لموسيقى الشعر العربي ، منشأة المعارف .

- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، منشأة المعارف ، ١٩٧٩

- لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) منشأة المعارف ١٩٨٥

— ف —

- فرج (صفوت) : الابداع والمرض العقلي ، دار المعارف مصر ، ط ١ ، ١٩٨٣

- فرويد (سيجموند) : مدخل الى التحليل النفسي ، تر / جورج طرابيشي ، دار الطليعة بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠

- النظرية العامة للأمراض العصابية ، تر / جورج طرابيشي ، دار الطليعة بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠

— ق —

- القط (عبد القادر) : في الشعر الاسلامي والأموي ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٧٩

- قطب (سيد) : النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، دار الشروق بيروت .

- القيسي (نوري حمودي) : الطبيعة في الشعر الجاهلي ، دار الارشاد ط ١ ، ١٩٧٠

— ك —

- كاسيرر (أرنست) : الدولة والأسطورة ، تر / أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥

- كاودن (روي ، وآخرون) : الأديب وصناعته، تر/ جبرا ابراهيم جبرا ، مكتبة منيمنة ، ١٩٦٢

— نصر (عاطف جودة) : الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤

— الرمز الشعري عند الصوفية دار الأندلس ، ودار الكندي ، ١٩٨٧

— نعمة (نهاد توفيق) : الجن في الأدب العربي ، دار صادر بيروت ١٩٦١

— نعيمة (ميخائيل) : الغربال ، مؤسسة نوفل لبنان ط ١٣ ، ١٩٨٣

— نقاش (رجاء) : أدباء ومواقف ، المكتبة العصرية صيدا بيروت

— النويهي (محمد) : ثقافة الناقد الأدبي (مكتبة الخانجي ، ودار الفكر) ط ٢ ، ١٩٦٩

— الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) الدار القومية للطباعة .

— قضية الشعر الجديد ، دار الفكر ، مكتبة الخانجي ، ط ٢ ، ١٩٧١

— نفسية أبي نواس ، دار الفكر ط ٢ ، ١٩٧٠

— هـ —

— هايمن (ستانلي) : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، تر / احسان عباس ، ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨١

— هلال (محمد غنيمي) : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة بيروت ودار العودة ١٩٧٣

— و —

— الورقي (سعيد) : لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية) دار المعارف ، مصر ط ٢ ، ١٩٨٣

— وهبه (مراد) : يوسف مراد والمذهب التكاملي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤

— ي —

— اليافي (عبد الكريم) : دراسات فنية في الأدب العربي ، مطبعة الحياة ، دمشق ١٩٧٢

— اليافي (نعيم) : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨٢

— يونج (كارل) : علم النفس التحليلي : تر / نهاد خياطة ، دار الحوار ط ١ ، ١٩٨٥

— يوسف (سامي اليوسف) : الشعر العربي المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٠

— مقالات في الشعر الجاهلي ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٥

— يونس (علي) : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

* * *

ثالثـاً : الدوريـات

ـ البستاني (صبحي) : مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٢٣ ، ١٩٨٣

ـ بودري (جان لوي) : فرويد والابداع الأدبي ، تر / موريس أبو عصر (الفكر العربي المعاصر) ، العدد ٢٣ ، ١٩٨٣

ـ الخطيب (صفوت عبد الله) : الخيال مصطلحاً نقدياً بين حازم القرطاجني والفلاسفة المسلمين ، مجلة فصول ، م ٧ ، ع (٣+٤) ـ ١٩٨٧

ـ رشا (حمود الصباح) : الجنون في الأدب ، مجلة عالم الفكر ، م : ١٨ ، ع : ١ ـ ١٩٨٧

ـ زكي (أحمد كمال) : التفسير الأسطوري للشعر الحديث ، مجلة فصول م ١ ، ع ٤ ، ١٩٨١

ـ سويف (مصطفى) : النقد الأدبي ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة ، مجلة فصول ، م ٤ ، ع : ١ ، ١٩٨٣

ـ صفدي (مطاع) الشعر : الكون والفساد ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع ٢٦ ، ١٩٨٣

ـ عبد القادر (الرباعي) معلقة زهير والبنية الاجتماعية في العصر الجاهلي ، مجلة المعرفة السورية ، عدد : ٢١٨ ، ١٩٨٠

ـ عيد (رجاء) : الأداء الفني والقصيدة الجديدة ، مجلة فصول ، م : ٧ ، ع : (١+٢) ، ١٩٨٦ ، ١٩٨٧

ـ لوتمان (يوري) : مشكلة المكان الفني ، تر / سيزا قاسم دراز ، مجلة البلاغة المقارنة (ألف) ، عدد خاص بجمالية المكان ، ع ٦ ـ ١٩٨٦

★ ★ ★

الفهرس

الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي

دراسة



هذا الكتاب

يرى المؤلف في هذا الكتاب، أن: «الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي» لا يحمل في طياته جميع المفاهيم النظرية التي يدرسها التحليل النفسي، كما يتعرض لها جو العيادة الطبية، وإنما القصد من ذلك في نظره هو دخول الأدب من منظور الإحاطة بجوانب الأسلوب السيكولوجي للسلوك الإنساني يدرس المؤلف الشعر العربي، ويحلل عدداً كبيراً من القصائد بعمق وإحاطة، كما يتوقف مستعرضاً ومناقشاً آراء عدد من نقاد الشعر باسلوب يتسم بالعمق والبساطة والجمال.

دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع

عمان - شارع السلط - مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس: ٤٦١٢١٩٠ ص.ب: ٩٢٢٧٦٢ عمان ١١١٢١ الأردن